الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي

إعداد
أحمد عبد الكريم الملقي

المشرف
الدكتور ياسين عايش

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

أيار، ٢٠١٠

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي) ، بتاريخ : ٢٠١٠/١/٥

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور- ياسين عايش خليل ، مشرفا أستاذ مشارك – الأدب العباسي	....
الدكتور- مي أحمد يوسف ، عضوا أستاذ – الأدب العباسي	....
الدكتور- حمدي محمود منصور ، عضوا أستاذ مشارك- الأدب الجاهلي والأندلسي	....
الدكتور – مصطفى عليان عبد الرحيم ، عضوا أستاذ – الأدب الأندلسي (الجامعة الهاشمية)	....

الجامعة الأردنية

نمــوذج تفــويض

أنا أحمد عبد الكريم محمد العلقي ، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نـــسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع: أحمد عبد الكريم العلقي

التاريخ: ٢ / ٥ / ٢٠١٠

الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

نموذج رقم (١٨)
اقرار والتزام بقوانين الجامعة الأردنية وأنظمتها
وتعليماتها لطلبة الماجستير والدكتوراة

أنا الطالب: احمد عبد الكريم محمد الملاقي الرقم الجامعي: 9050270
التخصص: اللغة العربية وآدابها الكلية: الآداب

عنوان الرسالة / الاطروحة
الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين الجامعة الأردنية وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة باعداد رسائل الماجستير والدكتوراة عندما قمت شخصيا" باعداد رسالتي / اطروحتي ، وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما أنني أعلن بأن رسالتي /اطروحتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة اعلامية، وتأسيسا" على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في الجامعة الأردنية بالغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب: احمد عبد الكريم الملاقي التاريخ: ٢ / ٥ / ٢٠١٠

الإهداء:

قال رسول ا _صلى ا عليه وسلم_: "الدنيا متاع وخير متاعها الزوجة الصالحة" وإني لأقدم هذا العمل المتواضع إلى الزوجة الصالحة ضحى، شاكرا جهدها الذي بذلت وتبذل من أجلي.

شكر وتقدير:

ظل قلمي صامتا طويلا حين هممت بكتابة هذه الورقة، فمستحقو الشكر كثر ومهما بلغت كلماتي فلن تفيهم حقهم أبدا.

وأبدأ هنا فأشكر الأستاذ الدكتور ياسين عايش على ما قدمه لي من النصيحة العلمية طوال مدة إشرافه على رسالتي هذه، فقد وجدت أبواب مكتبته مفتوحة على مصراعيها فنهلت منها علما وافرا مكنني من إتمام هذا العمل المتواضع. وإني لاشكر كذلك لجنة المناقشة الممثلة بالأستاذ الدكتور مصطفى عليان والأستاذ الدكتور حمدي منصور والأستاذة الدكتورة مي يوسف فكلهم كان ذا فضل علي في بناء رصيدي من العلم والمعرفة والطموح إلى تحقيق المزيد.

ولا أنسى هنا أن أقدم الشكر الجزيل إلى كل من درسني وأخص بالذكر أستاذَي الحبيبين الأستاذ خضر قبطان، وزوجته معلمتي الحبيبة سهام عليان –رحمهما الله تعالى وأسكنهما فسيح جناته-، فقد نهلت منهما علما ومنهج حياة سأبقى أتمثله ما حييت.

والدي الحبيبين، أخوي العزيزين عامر وحمزة، زوجتي الغالية، ابنتي ميس: إليكم جميعا أقدم باقة ورود معطرة برائحة الياسمين حبا وفخرا بكم وبما قدمتم وتقدمون من أجلي.

أسرتي الحبيبة، زملائي الأعزاء، أشكر لكم دعمكم ومساندتكم وأعدكم بأن تكون هذه البداية التي ستبشر بمستقبل مشرق إن شاء الله تعالى.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
فهرس المحتويات	ه
الملخص	و
المقدمة	١
التمهيد	٥
أولاً-مفهوم الصورة الفنية	٦
أ_ الصورة الفنية عند القدماء	٧
ب_الصورة الفنية عند المحدثين	١١
ثانياً- ابن نباتة السعدي	١٩
أ – اسمه ونسبه	١٩
ب – مولده ونشأته	٢٠
ج - آثاره	٢١
د – منزلته الشعرية	٢٢
ه – شيوخه وتلاميذه	٢٢
و- ذيوع شعره	٢٢
ز- رواة شعره	٢٣
ح- وفاته	٢٤
الباب الأول: مصادر الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي	٢٦
- توطئه	٢٧
الفصل الأول: صورة الإنسان في شعر ابن نباتة السعدي	٢٨
أولاً – صورة الرجل في شعره	٢٩
أ- صورته الشخصية في شعره	٢٩
ب- صورة الممدوح في شعره	٣٦
ج - صورة المرثي في شعره	٥٠
ثانياً - صورة المرأة في شعره	٥٤
الفصل الثاني: صورة الطبيعة في شعر ابن نباتة السعدي	٦٤
أولاً- الطبيعة النامية	٦٥
أ- الخيل	٦٥
ب- الناقة	٦٩
ج- الأسد	٧١
د- الطير	٧٣

هـ- الحيوانات الأُخَر..٧٥
ثانياً- الطبيعة الهامدة ٧٦
أ - الفلك...٧٦
ب - الليل والنهار...٨٠
ج – الأمطار والرياح...٨٣
الفصل الثالث : **تأثر الصورة النفسية بالمخزون الاجتماعي والثقافي والديني** نصا **ومضمونا...٨٦**
أ – الثقافة الدينية...٩١
ب- الثقافة الأدبية...٩٣
ج – الثقافة العلمية المتنوعة...٩٨
الباب الثاني : بناء الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي.............١٠٤
الفصـل الأول : أنمـاط الصـورة الفنيـة فـي شـعر ابـن نباتـة السعدي..١٠٥
أولاً : الصور الوصفية...١٠٦
ثانيا: الصور المشهدية..١٠٩
ثالثا: الصور الاشارية...١١٦
رابعا: الصور الكنائية..١١٦
خامسا: الصور المجازية...١١٨
سادسا: الصور التشبيهية...١١٩
أ- أ- أسلوب المخالفة...١٢٢
ب- ب- أسلوب الإيماء بالتشبيه..١٢٣
ج- النسبة...١٢٣
د- أسلوب المقارنة أو المفاضلة...١٢٤
سابعا: الصور الاستعارية..١٢٤
أ- أ- الاستعارة المثلية...١٢٥
ب-ب- التجسيد...١٢٦
ج – التشخيص...١٢٧
د – التجسيم..١٢٧
ثامنا: الصور الكلية (نماذج تطبيقية).......................................١٢٨
النموذج الأول..١٢٨
النموذج الثاني..١٣٥
الفصل الثاني : الصورة الحسية في شعر ابن نباتة السعدي.............١٣٩
أولاً- الصورة البصرية...١٤٠
أ- أ- الصورة اللونية..١٤٢
ب-ب- الصورة الضوئية..١٤٤
ج- الصورة الحركية..١٤٦
١- الحركة البطيئة..١٤٧
٢- الحركة السريعة...١٤٨

٣-الحركة المختلطة..١٤٩
ثانياً - الصورة السمعية...١٥٠
ثالثاً - الصورة الذوقية...١٥٢
رابعاً- الصورة اللمسية..١٥٤
خامساً- الصورة الشمية...١٥٥
الفصل الثالث : البناء الموسيقي في شعر ابن نباتة السعدي..................................١٥٧
أولاً : الموسيقى الخارجية ١٥٩
أ - الأوزان..١٥٩
- الجدول(١)..١٦٠
ب – القوافي...... ....١٦٣
- الجدول(٢) ١٦٤
ثانيا : الموسيقى الداخلية..١٦٦
أ- التكرار...١٦٦
ب- الجناس...١٦٨
ج - المقابلة...١٧٠
د – حسن التقسيم ١٧١
ه – رد العجز إلى الصدر...١٧١
الخاتمة..١٧٤
قائمة المصادر والمراجع ١٧٦
الملخص باللغة الإنجليزية...١٨٢

الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي

إعداد
أحمد عبد الكريم الملقي

المشرف
الدكتور ياسين عايش

الملخـــــــــص

محور هذه الرسالة هو الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي [٣٢٧ ه - ٩٣٩ م] [٤٠٥ه -١٠١٥ م]، مستخلصة من ديوانه الذي حققه عبد الأمير مهدي حبيب الطائي.

ويقع هذا البحث في مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة. أما التمهيد فقد عقد لغايتين أولاهما: استخلاص مفهوم نرتضيه للصورة الفنية، وثانيهما الترجمة لحياة الشاعر. وقد عقد الباب الأول –وهو في ثلاثة فصول- لاستخلاص مصادر الصورة الفنية في شعر السعدي، إذ توصل الباحث إلى أنها ثلاثة مصادر هي: الإنسان، والطبيعة، والمجتمع.

وعقد الباب الثاني (وهو في ثلاثة فصول) لدراسة بناء الصورة الفنية في شعر ابن نباتة ، إذ تطرق إلى دراسة أنماط الصورة عنده وبيان ما اتصف به شعره من سمات من حيث البناء الموسيقي إضافة إلى تجلية الصورة الحسية في شعره أيضا، وارتباط ذلك كله بالصورة الفنية عنده.

وتوصلت هذه الرسالة إلى خاتمة مؤداها أن الصورة الفنية في شعر السعدي تتفق مع ما جاء في الشعر العربي القديم، فالسعدي يستمد صوره غالبا من موروثه الثقافي الذي حفظه وتمثله خير تمثل.

المقدمة:

لما كان الشعر مثل غيره من فنون الأدب يرتبط بالمشاعر وينبع من العواطف فقد اتجه النقاد المحدثون إلى دراسته دراسة دقيقة يحاولون من خلالها النفاذ إلى نسيج العمل الشعري وكشف التفاعلات الخفية التي تنشأ عنها القصيدة، ومن ثم ظهرت أهمية دراسة الصورة الفنية بعدها ركيزة أساسية في الشعر، فهي تمثل للناقد المعاصر الوسيلة التي يكتشف من خلالها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي كذلك إحدى معاييره الهامة في حكمه على أصالة تجربة الشاعر وقدرته على تشكيل هذه الصورة في نسق يحقق المتعة والخبرة للمتلقي وهي كما يقول إحسان عباس: "الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد وحتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور". (إحسان عباس، فن الشعر، ص٢٠٠)

وإن دراسة الصورة في شعر شاعر عربي كبير تمكن الدارس من الوقوف على أساس نقدي واضح، وتطبيق مقولاته على شعر هذا الشاعر، وهذه الدراسة مسبوقة بدراسات مماثلة دار بعضها حول الصورة الفنية في الشعر الجاهلي والصورة الفنية في الشعر العربي الحديث كما سبقتها إلى ذلك دراسات حاولت تطبيق أحد جوانب المفهوم النقدي للصورة على مدارس فنية بعينها، على غرار ما حدث من دراسة مدرسة الديوان، وشعراء البعث والأحياء، وقد بقي مجال تطبيقها على شعرائنا القدامى ميدانا مفتوحاً للدرس والتحليل.

من هنا كنت أتصور أن هذا البحث يمكن أن يمثل حلقة إضافية من حلقات هذه الدراسة الفنية، حين يأخذ على عاتقه دراسة الشعر القديم، طموحا بذلك إلى الوقوف على ما فيه من صور فنية يمكن دراستها طبقا لسياقات فنية، ومقاييس نقدية واضحة ومحددة، الأمر الذي حفزني إلى السير في هذا الاتجاه في الدراسة الأدبية التي تقوم أساسا على محاولة التعرف على فن الشاعر باعتباره مبدعا للصورة ومبتكرا لمادتها، ومنشئاً للعلاقات بينها والتداخلات البينية في المجازات، وهو-فوق كل ذلك- يظل في حاجة إلى استكشاف أبعاد موفقة من تقاليد الموروث وحياة عصره في آن معاً.

وقد قادني البحث في الأدب العباسي موضوع اهتمامي إلى شاعر لم يعطه الدارسون حقه من الاهتمام لأنه ظهر في عصر طغت فيه شهرة المتنبي(ت ٣٥٤هـ) وأهملت ذكره والاهتمام به، وذاك هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن أحمد بن نباتة ...الملقب بابن نباتة السعدي المولود سنة (٣٢٧ هـ)، والمتوفى سنة(٤٠٥ هـ).

وقد قال عنه أبو منصور الثعالبي في يتيمته كان أبو نصر بن نباتة: "من فحول الشعراء وآحادهم، وصدور وأفرادهم، الذين أخذوا برقاب القوافي، وملكوا رق المعاني, وشعره مع قرب لفظه, بعيد المرام مستمر النظام, يشتمل على غرر من حر الكلام, كقطع الروض غب القطر, وفقر كالغنى بعد الفقر, وبدائع أحسن من مطالع الأنوار وعهد الشباب, وأرق من نسيم الأسحار وشكوى الأحباب". (اليتيمة ج٢ ص٤٤٧) وقد خلّف لنا ابن نباتة السعدي ديواناً كبيراً حققه عبد الأمير مهدي حبيب الطائي .

وانطلاقا من الغاية التي يسعى هذا العمل إلى تحقيقها وهي دراسة الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي رسمت لهذا البحث أن يمر بإجراءات كان أولها الاطلاع على ديوان السعدي الذي يتكون من سبعة آلاف ومائة وأربعة وتسعين بيتا جعلها المحقق في جزأين، إضافة إلى الاطلاع على الأدبيات المتصلة بالمواضيع التي يتكون منها البحث ولا سيما مفهوم الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين؛ لاستخلاص مفهوم أرتضيه لدراسة الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي. وبعد ذلك رسمت لهذا البحث أن يضع خلاصة استعراضية تحليلية لما تكشف عنه الأدبيات المتصلة بمواضيع البحث؛ لينتهي الأمر إلى تدوين النتائج وتحليلها، والتوصل إلى النتائج الختامية.

وقد تطلب إعداد هذا البحث الاطلاع على ما تيسر في المكتبة العربية من دراسات وبحوث على شكل كتب منشورة، أو مقالات في مجلات، أو رسائل جامعية تتصل بشكل مباشر أو غير مباشر بمحور أو أكثر من محاور هذا البحث، ومن هذه الأبحاث:

* كتاب (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) لعبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م. وهو مقسم إلى بابين: جعل الأول لدراسة مواد الصورة في شعر الشاعر. والثاني لدراسة الصورة فنياً فيه .وقد أفادت هذه الدراسة كثيرا من هذا الكتاب من حيث مفهوم الصورة والطريقة في تناولها.

* كتاب (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، لجابر عصفور، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣ م. ويشكل هذا الكتاب الإطار النظري للصورة الفنية إذ استطاع جابر عصفور إزاحة السدم البلاغية الصارمة عن أنماط الصورة من تشبيه واستعارة وكناية فمنحها أبعادا جمالية ودلالية متطورة عن نظرية القدامى النقدية والجمالية.

* دراسة لزكية خليفة مسعود بعنوان (الصورة الفنية في شعر ابن المعتز)، التي قُدمت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة قاريونس، بنغازي، عام (١٩٩٩م). وقد تناولت هذه الدراسة الصورة الفنية في شعر ابن المعتز تناولاً مستقلاً، إذ حاولت تخطي الصور التي ألفنا وجودها في كتب البلاغة والنقد قديمها وحديثها، فانطلقت من داخل

النصوص الشعرية لابن المعتز لتدرسها دراسة تجمع بين الوصف والتحليل مستفيدة من الدراسات التي أمكنها الاطلاع عليها، والتي تناولت شعر ابن المعتز واختلفت طرق الدارسين فيها بين جامع ملخص وناقد محلل.

* دراسة لحسام عبد الكريم الزبيدي بعنوان (الصورة الشعرية عند ابن زيدون)، التي قُدمت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، عام ٢٠٠٥م. وقد سعى صاحبها إلى إظهار التشكيل الصوري في شعر ابن زيدون بأبعاد تبتعد عن النظرة البلاغية القديمة. ويسجل للزبيدي في هذه الدراسة أنه قدم الصورة عند ابن زيدون بمنظور نقدي جديد برزت فيه موهبته الفنية والإبداعية.

* دراسة لمصطفى عليان بعنوان (سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات، دراسة أسلوبية)، إسلامية المعرفة، العدد:(٥٨، ٢٠٠٩م).وقد سعى هذا البحث إلى استنطاق دلالات عنوان صور ومواقف من حياة الصالحين والصالحات الذي حملته سلسلة مكونة من اثني عشر جزء في الصالحين والصالحات لمأمون جرار. وقد صدر الباحث بحثه بمهاد نظري عرف فيه السيميائية ومنطلقاتها التأسيسية. ومن ثم قام الباحث بتحليل صور ومواقف من حياة الصالحين والصالحات على أنه نص موازن فيه خصائص بنيوية ومستويات لغوية إشارية ذات فاعلية في تشكيل أسلوبية العنوان.

وبعد أن فرغت من الاطلاع على هذه الأدبيات وغيرها تبلور لدي مفهوم للصورة الفنية سأتعرض له تفصيلا في موقعه من هذا البحث، وأصبح متاحا لي البدء بتدوين النتائج التي توصلت إليها. وقد قسمت هذا البحث إلى مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة. وقد جاء التمهيد في قسمين تناول أولهما مصطلح الصورة الفنية عند القدماء والمحدثين، وتصدى ثانيهما للتعريف بابن نباتة السعدي اسمه وحياته وأسرته وآثاره ومنزلته الشعرية وأقوال النقاد فيه.

أما الباب الأول فيتناول مصادر الصورة الفنية في شعر السعدي من خلال ثلاثة فصول، تحدثت في أولها عن صورة الإنسان، وفي الثاني عن صورة الطبيعة، وفي الثالث عن تأثر صوره بالمخزون الاجتماعي والثقافي والديني نصا ومضمونا.

وقد عقد الباب الثاني لغايات دراسة طرق بناء الصورة الفنية في شعر السعدي، إذ قسمته كذلك إلى ثلاثة فصول، تناول أولها أنماط الصورة الفنية في شعره ، ودرس ثانيها الصورة الحسية، وتعرض ثالثها للموسيقى الداخلية والخارجية.

هذا وما كان لي أن أتوصل إلى ما توصلت إليه لولا توجيهات أصحاب الفضل علي من أساتذتي وخصوصا الأستاذ الدكتور ياسين عايش الذي تحمل معي كثيرا من الجهد وطول النقاش طوال مدة إشرافه على رسالتي هذه، وقد كان ذا فضل علي في بناء رصيدي من العلم والمعرفة والطموح إلى تحقيق المزيد.

وإني لأسأل ا تعالى التوفيق فيما سعيت إليه من إلقاء ضوء على موضوع هذا البحث، وا ولي التوفيق أولا وأخيرا.

التمهيد

يقع تمهيد هذا البحث في قسمين يبحث أولهما في مفهوم الصورة الفنية عند القدماء والمحـدثين، ويتناول ثانيهما التعريف بالشاعر ابن نباتة السعدي.

أولا: مفهوم الصورة الفنية.

كان الشعر سيد فنون القول قديما وأظنه سيظل عند عاشقي الضاد الحقيقيين فنهم الأول مهما اشتدت المنافسة بينه وبين غيره من الفنون، فلا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات.

وتستعمل كلمة الصورة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتُطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإشعاري للكلمات، وهي وسيلة الشاعر أو الأديب في نقل فكرته وعاطفته معا إلى قُرائه أو سامعيه، ويقاس نجاح الصورة في مدى قدرتها على تأدية هذه المهمة، كما أن حكمنا على جمالها أو دقتها يرجع إلى ما تستطيع الصورة أن تحققه من تناسب بين حالة الفنان الداخلية وما يصوره في الخارج تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه.

والشعر منذ أقدم العصور قائم على التصوير فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت فيه مهما تعددت مدارسه واختلفت نظرة النقاد إليه. وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، "والدارس للصورة يجد نفسه دارسا لأهم عناصر التجربة الفنية بل لعناصرها جميعا من فكر وعاطفة حقيقية وخيال ولغة وموسيقى وأسلوب، فالصورة طريقة للتفكير وطريقة عرض وتعبير[(١)]".

وللصورة الشعرية أشكال مختلفة يساير كل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها. فبعض أشكال الصور بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء وبعضها معقد شديد التعقيد، كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب وإنما تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة أيضا.

وأرى أنه من المناسب ونحن نبحث في الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي أن نلم بمفهوم الصورة الفنية في النقد العربي القديم، ومن ثم نحاول معرفة مفهوم الصورة الفنية

---

(١) الزرزموني، إبراهيم (٢٠٠٠)، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، القاهرة: دار قباء،ص ٩.

عند النقاد المحدثين للوصول إلى مفهوم نرتضيه لها، ندرس على أساسه الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي.

أ- الصورة الفنية عند القدماء:

يمكن القول إن أول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في النقد العربي القديم ما ورد في قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) عن التصوير في سياق حديثه عن اللفظ والمعنى "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[(١)] فالشعر عند الجاحظ كما يبدو من هذا النص صناعة كغيره من الصناعات مادتها الخام هي المعاني وشكلها الذي تتخذه بعد الصنع هو الألفاظ، فلا شأن للمعاني بمفردها لكونها عنده مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، وإنما الشأن للشكل الذي تتخذه بعد النسج أو التصوير الذي يمثل تجسيد هذه المعاني عن طريق الألفاظ بعد خُضوعها لوزن معين وهذا يحتاج إلى تخير الألفاظ لتستوفي المعنى المراد مع سهولة في مخارج الألفاظ ووفرة خصائصها الفنية التي تؤدي إلى استحسانها وقبولها وصحة طبع صاحبها وجودة سبكها.[(٢)]

وكأنه أراد بكلمة التصوير هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر وتُقدم المعنى بطريقة حسية [(٣)] فالجاحظ "كغيره من نقاد عصره وأدبائه كانوا يقتبسون الأسماء ذات المدلولات الحسية لتوضيح مفاهيم ومدلولات ذهنيةً" [(٤)] على أن الجاحظ لم يقصد إلى جعل التصوير مصطلحا فنيا ولكنه اقتبس هذه اللفظة بمدلولها الحسي ليوضح بها مدلولا ذهنيا يتمثل في حسن تقديم المعاني بألفاظ معبرة ومنتقاة.

وسار قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) على نهج الجاحظ في النظر إلى الألفاظ والمعاني، فهو يرى أن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم فيها ما أحب وآثر، "إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ط٣، ٤م، (تحقيق وشرح عبد السلام محمد هرون)، دار إحياء التراث العربي، بيروت،١٩٦٩م، ج٣، ص١٣١ ١٣٢.
(٢) مسعود، زكية خليفة (١٩٩٩م)، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، جامعة قاريونس، بنغازي، ص١٥ ١٦.
(٣) دياب، محمد علي، (١٩٩٥م)، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، ص١.
(٤) شادي، محمد إبراهيم ١٩٩١، **الصورة بين القدماء والمعاصرين: دراسة بلاغية نقدية**، (ط١)، القاهرة: دار السعادة، ص١٥ ١٦.

فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجار والفضة للصياغة" [١] فقد اعتبر قدامة الصورة بمثابة الشكل والإطار الخارجي للشعر.

ويسير أبو هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ) في ركب الجاحظ وقدامة إذ يرى أن المعاني مشتركة بين العقلاء "فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والزنجي والنبطي وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر وهذا أمر عرفته من نفسي ولست أمتري فيه"[٢] ويلاحظ من هذا النص أن العسكري قد أورد ما قاله الجاحظ مع شيء من التصرف.

وتَرد لفظة الصورة عند العسكري حين عرف البلاغة بأنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[٣] ويذكرها أيضا في معرض حديثه عن أقسام التشبيه، إذ جعل من أقسامه "تشبيه الشيء بالشيء صورة وتشبيهه به لوناً وصورة" [٤] وفي هذا إشارة إلى شكل من أشكال الصورة البلاغية وهو التشبيه. فالصورة عند أبي هلال العسكري تعني الشكل المجسد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ "وتحسن هذه الصورة إذا احتل كل لفظ مكانه الصحيح من النظم وإن اختل نظم الكلام شُوهت الصورة وتغيرت الحلية"[٥].

ويمكن القول إن مصطلح الصورة لم يرتق عنده _كما هو الحال عند سابقَيه_ لكي يكون مصطلحا نقديا خالصا وإنما هو قياس الأشياء ذات المدلولات الذهنية على الأشياء ذات المدلولات الحسية.

وقد أكد القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) في معرض حديثه عن مواقع الكلام أن الذوق هو الذي يحكم بجمال الصورة أو عدمه، إذ يقول: "وهذا أمر تُستخبر به النفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة؛ وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفُس كل مذهب، وتقف من التّمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام

(١) جعفر، قدامة(ت ٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق كمال الدين مصطفى)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ص٨.
(٢) العسكري، أبو هلال (ت بعد ٣٩٥هـ)، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، (تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، ص٢٠٢.
(٣) المصدر نفسه، ص١٠.
(٤) المصدر نفسه ، ص٢٤٥ ٢٤٦.
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٦٧ ١٦٨.

الخِلقة، وتناصفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام؛ وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى الى القبول، وأعلَقُ بالنّفس، وأسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً، ولما خُصت به مقتَضِياً."(١)

أما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) فهو أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية، فهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، مشبها إياها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما عن إنسان، وخاتما عن خاتم، وسوارا عن سوار، يقول "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك" (٢).

لقد أعطى الجرجاني للصورة رؤية جديدة، فهي عنده ليست إلا المميزات المفرقة للشيء عن غيره وقد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون؛ لأن الصورة مستوعبة لهما والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما (٣).

فالصورة عند عبد القاهر لم تنحصر في أنواع بعينها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية "إنما هي الألفاظ من حيث هي أدلة على معانٍ لا من حيث نطق اللسان وأجراس الحروف" (٤) وهذه المعاني على ضربين "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"(٥) والجرجاني يعتني بالمعاني التي رأى أن محاسن الكلام تكون بها، فقد درس التشبيه والتمثيل والاستعارة لأنها "أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام إذا لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في

(١) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن (ت ٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي)، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٤١٢.
(٢) الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز**، ط٢، (تحقيق محمود شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩، ص٥٠٨.
(٣) دياب، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، ص٢.
(٤) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٤٨٢.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

مصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها" [1] ولم يكن درسه مقصورا على هذه الأشياء، بل درس الكناية والمجاز ودرس الإسناد، والتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، وغير ذلك[2].

غير أن من جاء بعد الجرجاني من البلاغيين لم يلق بالا لمصطلح الصورة الذي أطلقه، وانصب اهتمامهم على أنواع معينة يحسن بها الكلام، فتناولوا لفظة الصورة بمعانٍ مختلفة هي جزء مما عناه، فاستعملوا لفظة الصورة لما يقدم المعنى في الصورة المحسوسة كالتشبيهات والاستعارات والكنايات[3].

ويقدم حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) بعد ذلك مفهوما جديدا للصورة ينبثق من الحقيقة المميزة للشعر لتحفيزها بالتخيل والمحاكاة[4] وما تقوم به من تحفيز وإثارة الصورة التي ينفعل بها المتلقي دون إعمال عقله، يقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[5]

ويرى حازم القرطاجني أن التخيل والمحاكاة هي الحقيقة المميزة للشعر.[6] وهكذا فإن نقدنا القديم قد اقترب من مصطلح الصورة وإن اختلفت الدلالات والرؤى باختلاف النقاد، فقد نعني بالصورة الإطار الخارجي أو القالب الذي يوضع فيه الموضوع وتُصب فيه التجربة، وكما يراه الجرجاني المميزات المفرقة للشيء عن غيره، فهي قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة في رأيه مستوعبة لهما والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما، ولعل هذا ما عناه جابر عصفور حين قال: "ومع أن الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي"[7].

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، ط١، (شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي وعبد العزيز الشرف)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص٢٧.
(٢) مسعود، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**. ص١٧
(٣) شادي، **الصورة بين القدماء والمعاصرين: دراسة بلاغية نقدية**، ص٣٦ ٤٥.
(٤) القرطاجني، حازم (ت٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق محمد الحبيب بن خوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٧١.
(٥) المصدر نفسه، ص٨٩.
(٦) المصدر نفسه، ص٧١.
(٧)عصفور، جابر (١٩٨٣م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، (ط٢)، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ص٧.

ب- الصورة الفنية عند المحدثين:

إن للصورة الفنية دوراً ووظيفة في العمل الأدبي بالنسبة للفنان المبدع، والناقد والمتلقي. فهي عند غالي شكري "تجسيد رؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزيئات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معا"[١] أو كما يحددها أحمد دهمان بقوله إنها "ميدان امتزاج نفس الأديب بعالم الطبيعة إضافة إلى أن الصورة تحقق الوحدة النفسية للشاعر وتصل بينه وبين العالم الخارجي"[٢].

وعلاقة الصورة بتجربة الفنان كما يقول خليل حاوي وسيلة هامة في تجسيد التجربة التي هي عنده "تجربة كلية تتحد فيها الذات بالموضوع والمجرد بالمحسوس وما فوق الواقع بالواقع"[٣]، ولذا كانت الصورة "من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها"[٤].

وللصورة أيضا أهمية كُبرى لدى الناقد "فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[٥] أما أهميتها للمتلقي فأن "أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس ويغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله فتقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها"[٦]، فالصورة قادرة على إمتاع المتلقي وإقناعه بما تنطوي عليه من إبداع خصب وبما تغذي به نفس المتلقي ومشاعره وعقله بما هو طريف وجديد. وهي تؤدي إما إلى ترغيب المتلقي بالعمل الأدبي أو تنفيره منه.

أما النظرة إلى الصورة الفنية فقد اختلفت في النقد الغربي الحديث تبعا للرؤية الفكرية الشاملة لكل اتجاه، فالكلاسيكية الجديدة "تنظر إلى الصورة بمنظار المطابقة التامة مع الطبيعة وليس ذلك فحسب وإنما كونها نسخة عنها"[٧]، وقد رأت الكلاسيكية أن الصورة الفنية إنما هي

---

(١) فضل، صلاح (١٩٧٨م)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط١)، القاهرة: مكتبة الأنغلو المصرية، ص٢٧٩ ٢٨٠.
(٢) دهمان، أحمد(١٩٨٦م)، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر**، (ط١)، دمشق: دار طلاس، ص٣٣١.
(٣) دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر**، ص٣٣١.
(٤) عساف، عبدالله (١٩٨٨م)، **الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سوريا ولبنان** (١٩٤٥-١٩٧٥)، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا، ص٧.
(٥) عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص٧.
(٦) المصدر نفسه، ص٣٢٥.
(٧) عبد الرحمن، نصرت (١٩٧٩م)، **النقد الحديث**، (ط١)، عمان: مكتبة الأقصى،ص٢٤.

صورة نقلية ولوحة جامدة لوجود جامد يختزله الخيال "ويركبها العقل في حالات من التقارب والتشابه"[(١)]

وعندما جاء الرومانسيون وفي مقدمتهم كلاردج قلبوا كافة المفاهيم والأفكار الكلاسيكية السابقة للصورة، إذ اعتمدوا كثيرا على الخيال والعاطفة والانفعالات الذاتية والأساطير وأغرقوا في ذلك، فالصورة لديهم كما حددها كلاردج "ليست محاكاة للطبيعة ولا تقليدا لها" وإنما هي صورة محكومة أو مثارة من انفعال طاغ واحد تأتي

لتجسيد صورة كاملة وعميقة، وتعبر عن حياة إنسانية أو عقلية، وفي هذه الحالة تكون نابعة من روح الشاعر وذاتيته[(٢)].

وبعد ذلك ظهرت الرمزية لتحد من هذا التهويل والإغراق في العاطفة والخيال والذاتية فاعتمدت الإيحاء وتراسل الحواس في تكوين الصورة الشعرية فجاء الشعر الرمزي غامضا إلا أن هذا الغموض لم يعجز عن الإدراك أو التعبير وإنما جاء الغموض بسبب كثرة الاحتمالات المختلفة التي يمكن للنقاد أن يطرقوها في تحليلهم للصورة الرمزية. لكن اهتمام الرمزيين بالصورة كان مقترنا باعتماد كبير على الموسيقى الشعرية وإيحاء الانسجام الصوتي[(٣)].

ومهما يكن اختلاف مفهوم الصورة الفنية في نظر المذاهب النقدية الحديثة إلا أنها جميعا قد ركزت على أهمية الدور الذي تطّلع به الصورة في العمل الشعري الإبداعي[(٤)].

وقد تأثر نقادنا العرب المحدثون بهذه المذاهب النقدية الحديثة فضلا عن تأثرهم بالنقد العربي القديم فجاءت تعريفاتهم للصورة مختلفة تبعا لمصادر معرفتهم وأماكن دراستهم، فآراؤهم وأحكامهم ومواقفهم مطابقة للمناهج والآراء التي اطلعوا عليها، إذ "تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين وبعد أن أخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة، واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع

(١) عساف، ساسين سيمون (١٩٨٢م)، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، (ط٢)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ص٤٤.
(٢) عبد الرحمن، **النقد الحديث**، ص١٢٨ ١٢٩.
(٣) مندور، محمد (١٩٩٨م)، **الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر، ص١١٣ ١١٤.
(٤) عفانة، محمد سهيل جواد موسى، (١٩٩٤)، **الصورة الفنية في شعر خليل الحاوي**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن. ص٢٧.

التي استقوا منها وتتعدد المذاهب النقدية والأدبية التي لم تتفق على تحديدها ومعناها وظهرت دراسات تأخذ من القديم ومن الجديد فحصل التباين وحدث الاختلاف ووقع الافتراق"[١]

ولم يكتف بعض النقاد والدارسين بإرجاع اختلاف النقاد فيما يتصل بمفهوم الصورة إلى التباين والاختلاف بين المذاهب الفنية والأدبية والفلسفية السائدة في هذا العصر، وميل أصحاب كل اتجاه إلى تأييد وجهة نظر المدرسة التي ينتمي إليها، بل يذهب عبد الرحمن بدوي إلى أن الصورة: "هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان، وفداحة الأمانة التي حملها وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة والترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة وهذا هو جوهر الشعر"[٢]، فالإنسان صامت والصورة هي التي تتكلم إذ إن من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة[٣].

فمنهم من ربط الصورة بالوجدان وعد الصورة تركيبة وجدانية لا غير كما فعل عز الدين إسماعيل إذ عرف الصورة بأنها "تركيبة وجدانية ليس غير، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[٤] أو كما عرفها سيمون عساف إذ يقول "إن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلّف أو الخيال المركّب فحدده وأعطاه شكله، أي حوله إلى صورة تجسده"[٥].

ومنهم من يعتمد اللغة أساسا لتحديد ماهية المصطلح الفني فالولي محمد يرى أن أي تعريف جاد للصورة "يجب أن ينطلق من اللغة وكل تجاهل لها في التعريف يظل عملا لا يقدم بل يؤخر التعريف والوصف"[٦] لأن الظاهرة الشعرية في حقيقتها ظاهرة لغوية لا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر"[٧] فالظاهرة الشعرية ظاهرة لغوية يتوسل إلى إدراكها باللغة التي هي ماهية الشعر وحقيقته.

---

(١)لبصير، كامل حسن (١٩٨٧م)، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ص٣ .
(٢) بدوي، عبد الرحمن (١٩٦٥م)، **في الشعر الأوروبي المعاصر**، القاهرة: مكتبة الأنكلو المصرية، ص٧٤ ٧٥.
(٣) دياب، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، ص٨٧.
(٤) إسماعيل، عز الدين (١٩٨١م)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط٣)، بيروت: دار العودة، ص١٢٧.
(٥) عساف، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، ص٢٦.
(٦) محمد، الولي (١٩٩٠م)، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٦٦.
(٧) عبد البديع، لطفي (١٩٨٩م)، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**، الرياض: دار المريخ، ص٨٧.

وتعرف بشرى موسى صالح الصورة بأنها "التركيبة اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[(١)].

بينما يربط علي البطل مصطلح الصورة بشكلها فالصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[(٢)].

ويعرفها صالح أبو إصبع بأنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متمثل بعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[(٣)].

ويربط بعض الدارسين الصورة بالعقل ويعدونها تشكيلا عقليا كما فعل عبد القادر الرباعي الذي يرى أن الصورة في المفهوم الفني هي "أي هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن ، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهري وآخر باطني وإن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة"[(٤)].

ويرى أحمد دهمان الصورة تركيبة عقلية حين يقول "إن الصورة الشعرية تركيبة عقلية وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الرمز والإيحاء فيها والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية ذلك لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة"[(٥)].

---

(١) صالح، بشرى موسى(١٩٩٤م)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص٢٠.
(٢) البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص ٣٠.
(٣) أبو إصبع، صالح (١٩٧٩م)، **الحياة الشعرية في فلسطين المحتلة**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٣١.
(٤) الرباعي، عبد القادر (١٩٧٩م)، الصورة في النقد الأوروبي، **مجلة المعرفة السورية**، (مقبول للنشر)، ع٢٠٤، (٣٦ ٦٣)ص٤٢.
(٥). دهمان، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر**، ص٣٧٦.

ويعرف عبد القادر القط الصورة الشعرية تعريفا أكثر شمولية كونه يجمع فيه كل الوسائل التصويرية المتاحة للشاعر بما فيها الوسائل البديعية كالمقابلة والجناس وغيرها إذ يقول "إن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"(١). ويضيف إلى تعريفه قوله "والألفاظ والعبارات هما مادة الشعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"(٢)، وكأنه يرى في الصورة بوتقة تنصهر بداخلها الألفاظ والمعاني وتتشكل بطريقة فنية، وتعبر عن تجربة شعرية في القصيدة.

بينما ترى ريتا عوض الصورة بأنها "البعد المكاني للنص الشعري المحول للغة عن طبيعتها التقريرية المباشرة عن سياقها الزمني إلى سياق فني رمزي متميز"(٣).

والصورة عند محمد حسن عبد ا "متمردة على كل تعبير فهي التشبيه والاستعارة والكناية وهي صورة رسمت بكلمات وهي وصف بكلمات شحنت عاطفة وانفعالا وهي التعبير ذو الدلالات وهي التجسيد للمجرد"(٤).

ويعرف أحمد خليل الصورة بقوله "الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي"(٥).

لقد تعددت الدراسات النقدية التي سعت إلى إيجاد تعريف محدد للصورة، لكنها جاءت في معظمها قاصرة عن بلوغ المراد إذ لم تصل رغم كثرتها إلى ذلك المفهوم المحدد للصورة مما أدى إلى اتسام بعض الدراسات العربية بالغموض والتناقض والتكرار(٦).

---

(١) القط، عبد القادر (١٩٨٦م)، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: مكتبة الشباب، ص٤٢٥.
(٢) المصدر نفسه ، ص٤٢٦.
(٣) عوض، ريتا (١٩٩٢م)، **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، بيروت: دار الآداب، ص١٤٦.
(٤) عبد الله، محمد حسن (١٩٨١م)، **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة: دار المعارف، ص١٦٦.
(٥) خليل، أحمد (١٩٨٩م)، **الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا، ص٢٩٧.
(٦) عساف، **الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سوريا ولبنان**، ص٢٤.

ويؤكد كمال أبو ديب ذلك إذ يقول "أما في النقد العربي الحديث فما يزال تحليل الصورة هشا ذوقيا جزئيا قاصرا من حيث توفُر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه لكن الحقيقة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة في أفضل نماذجه قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي وقصوره عن إيجاد آفاق نصية جديدة"(١).

ويرى صلاح فضل أن الضعف في نقدنا الأدبي يتمثل في عجزه عن خلق تيار مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث إذ إن مستخدمي مقولات الشعر الحديث "يهربون من التحليل الدقيق للصور ويهتفون بالمصطلحات العامة المهمة وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتورة تعتمد على سوء الظن أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيار استمراري مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيري رشيد ولن يتأتى هذا إلا إذا بعث لدينا علم الأسلوب على أسس لغوية وفلسفية جديدة"(٢)

والآفة الحقيقية في تعريف الصورة كما تقول ريتا عوض هي "استيراد المناهج والآراء الجاهزة بدون حس نقدي حقيقي وبدون الاستيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي وبدون الأخذ بحقيقة لا تقبل الجدل وهي أن أي دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطلق العمل نفسه بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق"(٣).

ولم يقف الاضطراب والتخبط في تعريف الصورة عند النقاد والباحثين العرب بل إن هذا المفهوم جاء بتعريفات متعددة ومختلفة لدى الباحثين الغربيين أيضا. وسنعرض هنا لبعض هذه التعريفات. فالصورة الشعرية عند سيدي لويس "في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"(٤). وهذا التعريف يكرر ما أعلنه ليوناردو جفنشي حين كتب: الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى، أو ما أكده بيكاسو حين قال "وبعد كل هذا فالفنون جميعها واحدة إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة(5).

---

(١)أبو ديب، كمال (١٩٧٩م)، **جدلية الخفاء والتجلي**، (ط٣)، بيروت: دار العلم للملايين، ص٢٠.

(٢) فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص٢٧٨.

(٣) عوض، **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، ص١٨.

(٤) وزارة الثقافة والإعلام (١٩٨٢)، **الصورة الشعرية**، (ترجمة: أحمد نصيب الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم)، الجمهورية العراقية، ص٢٧.

(5) أنكلين. ر. روجرز (١٩٩٠م)، **الشعر والرسم (ترجمة:** مي مظفر) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ص٤٦ ،51.

وعرف عزرا باوند الصورة بأنها "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن"[(١)] ويرى بول ريثيردي "أن الصورة إبداع ذهني صرف"[(٢)] والصورة بحاجة إلى الفكر فحين تخلو من الفكر تكون فوضى لا طائل منها شريطة ألا يتعدى الفكر على بقية العناصر الأُخَر، لأن الصورة ستصبح آن ذاك وعاء لنقل الأفكار فتنتفي قيمتها الجمالية[(٣)].

وأعود هنا لأأكد ما قلته سابقا عن تعدد تعريفات الصورة وتنوعها، تلك التعريفت التي وصلت أحيانا حد التناقض فيما بينها دون إغفال إفادة أصحاب كل منهج من الآخرين. وصاحب هذا البحث لا يقصد هنا إلى التفضيل بين هذه الآراء بيد أنه سيسعى إلى الإفادة منها مجتمعة لإتمام دراسة الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي مستفيدا من هذه الآراء في منهج تكاملي يجمعها مع التركيز على رؤية عبد القادر الرباعي لأنه استطاع أن يجمع معظم جوانب تكوين الصورة وهي:

١ الجانب الظاهري وفي الغالب يكون من العالم المحسوس، فقد قيل إن الصورة هي كل شيء تقوى على سماعه، أو رؤيته أو لمسه أو تذوقه، فالصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس.

٢ الجانب الباطني وهو مكون من أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة، ففي كل صورة تلتقي ذات الشاعر مع الطبيعة الخارجية فتتولد حياة جديدة، ومهمة الفن هنا تتمثل في تجسيم آرائنا ومشاعرنا بأشكال حسية، ترينا ذاتنا في شجر ومطر على هيئة خاصة من الجمال أو القبح.

٣ جانب الدافع أو الانفعال الذي يتحرك في كل ذرة من أعضاء الإنسان فيوقظها ويطرق كل نافذة في شعوره فيفتحها، إذ به يتيقظ الإنسان فيعمل على تأمل تجربته ونشر أجزائها ثم ضمها في وحدات متناسبة متعادلة يفتش لها عن موضوعات أو صور تحملها، فالتجربة مرتبطة بالشعور والحواس أبدا.

---

(١) ويليك، رينيه ووارين، اوستن (١٩٨٥م)، **نظرية الأدب**، (ط٣)، (ترجمة: محي الدين صبحي)، الدار البيضاء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٩٥.

(٢) إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص١٣٣ ١٣٤.

(٣) دياب، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، ص١٥.

٤ جانب القيمة وهي التي تخلقها الصورة أو الصور والتي تتمثل في تنظيم التجربة الإنسانية عامة[١].

ولا يمنع ذلك من أن أنظر إلى المحيط الخارجي لتحديد بعدي الزمان والمكان إضافة إلى المناسبة لخدمة أبعاد النص. وسأعتني كذلك بالدراسة الداخلية لبنية النص اللغوية وشبكة العلاقات فيه وجدليتها مستفيدا من مستويات اللغة البلاغية والموسيقية والوسطية لأن كل نظام فيها هو عبارة عن نافذة تطل بنا على النص لاستجلاء الصورة بأبعادها وجوانبها المختلفة.

(١) الرباعي، **الصورة في النقد الأوروبي**، ص٤٢ ٤٥.

ثانيا: ابن نباتة السعدي[1].

أ- اسمه ونسبه:

هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن أحمد بن نباتة[2]بن حميد بن نباتة وقد عرف بأبي نصر بن نباتة التميمي [3] السعدي البغداذي [4].

كان كثير الافتخار بنسبه إلى نباتة يقول:

إذا ما هززتَ الصارم ابن نباتة

فصمم بهِ أن الحسام عتيق

فلو شئْتُ علمتُ المكارم شيمتي

ولكنـني بالمكـرماتِ رفيقُ [5]

وهو يفاخر بقومه ويرى أنهم أشجع الناس وأنهم رحماء فيما بينهم:

إذا مـا هـززتَ الغـُر آلَ نباتة

هززتَ متون المرهفاتِ القوا ضب

ألا نادِ في الأحياءِ هلْ مِن مفاخرٍ

يفاخِرنا في الناسِ أو مِن محـاربِ

---

(١) تسعى هذه الترجمة البسيطة إلى التعريف بابن نباتة السعدي، أما من أراد التعرف بعمق أكثر على السعدي فعليه بقراءة ما كتبه محقق ديوانه الذي استطاع أن يحيط بكل ما يتصل بابن نباتة السعدي من أخبار. انظر: السعدي، ابن نباتة (ت ٤٠٥هـ)، **ديوان ابن نباتة السعدي،** (٢ج)، (دراسة وتحقيق عبد الأمير مهدي حبيب الطائي)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م، ج١، ص١١ ٩٥.

(٢) (انظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري **(ت ٤٢٩هـ)، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ط١، ٣م، (شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ج٢، ص٤٤٧.** والبغدادي اسماعيل بن محمد البابانى (ت ١٣٣٩هـ)، هدية العارفين، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٣م، ج١، ص٥٧٧. وكارل بروكلمان (١٩٩٣م)، تاريخ الأدب العربي، ٦م، (نقل الكتاب إلى العربية: عبد الحليم النجار، وسيد يعقوب بكر، ورمضان عبد التواب)، القاهرة: الهيئة المصرية لعامة للكتاب، ج١، ص٤٣٦. وابن الجوزي، تاج السنة جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي (ت ٥٩٧هـ)، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ١٠م، (حققه وقدم له سهيل زكار)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م، ج٩،ص٤٣٦٣. وابن الأثير،أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني (ت ٦٣٠هـ)،اللباب في تهذيب الأنساب، ٣م، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م، ج٣، ص٢٩٤.

(٣) انظر: ابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ٤م، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م، ج٣، ص١٩٠. والذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) العبر في خبر من غبر، ط١، ٣م، (حققها وضبطها على مخطوطتين أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م، ج٢، ص٢١٠.

(٤) انظر:: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ)، الوافي بالوفيات، ط٢، ٢٩م، فرانز شتايز، شتودغارت ١٩٩١م، ج١٨، ص٥٣٢. وابن العماد، شهاب الدين أبي الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد (ت ١٠٨٩هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ط١، ١٨م، (دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج٣، ص٣١٨.

(٥) السعدي، ديوان ابن نباتة السعدي، ج١، القصيدة ٤، ص٢٠٠، الأبيات: ٥٢ ٥٣.

ملاحظة هامة: للتسهيل على القارئ رأيت أن أختصر عندما أستشهد بشيء من أبيات الديوان فأكتب كلمة الديوان لتدل على ديوان ابن نباتة السعدي، وحرف (ق) ليدل على القصيدة، والحرف (ب) ليدل على الأبيات، إضافة إلى كون الحرف (ج) يدل على الجزء، والحرف (ص) يدل على الصفحة كما جرت العادة في التوثيق.

ونحـــن بـــنو سعـــدٍ تـــزور جفاتنا
أباعدنا في الجدبِ قبل الأقـــاربِ[١]

ب- مولده ونشأته:

ولد ابن نباتة السعدي عام (٣٢٧هـ/٩٣٩م) في بغداد،[٢] ولم تذكر المصادر التي اضطلعت عليها شيئا عن نشأته إذ ركزت في ترجمتها له على إيراد نماذج من شعره.

أما أسرته فقد كانت ميسورة الحال، فأبوه عالي الهمة ميسور الحال رابط الجأش محب للعلم والمعرفة، وهذا اليسار هيأ لابن نباتة فرصة التزود من ينابيع العلم والأدب "فمال إليها وترعرع في مجالسها وغرف من معينها، يضاف إلى ذلك ذكاؤه الذي مكنه من أن يجول في مراتع العلم ويغوص في بحور الشعر فتتهافت أمامه قوافيه صاغرة طائعة ويركب متون النثر فتنضوي تحت سلطانه راكعة يدلنا على ذلك ديوانه الذي حوى كنزا لا ينضب معينه وقلائد يتباهى بها جيد الدهر زاهيا شامخا بنادرة زمانه"[٣].

أما أمه فلا نجد في ديوانه ذكرا لاسمها أو لقبيلتها لكنها كما يبدو توفيت بعد أبيه حين جاءت تبشره برد دوره إليه فسقطت من موضع عال فماتت وهو يرثيها في قصيدة يقول في مطلعها:

أيا دمع هل للحزن عندك مطْمـــع
فما كل محزونٍ إلى الدمع يفْزع

وان كنتَ قد أفنيتَ ما آلَ فاستَعِر
دم القلبِ واعلم أن ضرك ينْفَع

تداعتْ بلا طَعنٍ أنابيب عاملـــــي
وأَصبح حدي بالنوائبِ يقْطَع

نفوس على زاذَان ينشدها الحجا
وليس لها حتى القيامةِ مرجِع[٤]

---

(١) الديوان: ج١، ق٥٥، ص٣٩٠، ب٧ ٩.
الجفان: جمع جفنة وهي القصعة. انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، ط٣، ١٧م، (نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه: مكتب تحقيق التراث)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م، مادة: جفن.
(٢) انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج١٨ ص٥٣٢. والثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٧. والبغدادي، هدية العارفين، ج١ ص٥٧٧. وابن العماد، شذرات الذهب، ج٣، ص٣١٨.
(٣) انظر: الطائي، **ديوان ابن نباتة السعدي**، ج١، ص٢٦
(٤) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧٠، ب١ ٤. زاذان: تل زاذان موضع قرب الرقة.

ويذكر في القصيدة ذاتها قبري أبيه وأمه فيقول:

وقبران بالزوراءِ أمي ووالـدي

كلا طَرفي مجدي يجب ويجدع[(١)]

وهو يؤكد أنه قد فقد بر أمه وحنانها الذي لا يستطيع تعويضه، إذ يقول:

فـقـدتُ كـبـيراً بِر ُأمٍ حـَفِيةٍ

كما فقد الثدي المعلّلَ مرضع[(٢)]

وهذه القصيدة تفيض بالعواطف الجياشة التي تعبر عن مدى حزنه لفقد والدته.

وللسعدي أخت توفيت قبله فرثاها بقصيدة دون أن يصرح باسمها يقول في مطلعها:

لم يـدعِ الدهر وكر العصرين

من ولدِ الخُـدعةِ غـيـر هـذيـن [(٣)]

وله ابنة ذكرها غير مرة في شعره يشكو إليها همه ويشاركها أحزانه وهي تقول له يا أبتي ألا تملك من هذه الدنيا غير هذا السيف:

تقول ابنةُ السعدي وهي كئيبةٌ

أَمـالـك إلا صـدر سيـفِـك مـالُ[(٤)]

أما نصر الذي كني به الشاعر فلم أجد في ديوان الشاعر ولا في أي من المؤلفات التي اضطلعت عليها شيئا عنه.

ج- آثاره:

ترك لنا أبو نصر ديوانا ضخما قسا عليه الزمان كما قسا على صاحبه فأصابه الإهمال وعبثت به يد الدهر فحصل فيه السقط والخراب إلى أن جاء محقق هذا الديوان "عبد الحميد مهدي حبيب الطائي" فلملم شتاته واستخرج ما في من كنوز. وصاحب هذا البحث لا بد هنا أن يشيد بعمل المحقق الذي أخرج لنا ديوانا ضخما ظل مدة طويلة منسيا في جوف المخطوطات القديمة.

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٥. يجدع: يقطع. انظر اللسان مادة: جدع.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٨. الحفية: الكثيرة الاكرام.
(٣)الديوان: ج٢، ق١٧٨، ص٣١٥، ب١ ولد الخدعة: الخدعة قبيلة من تميم
(٤) الديوان: ج٢، ق١٦٨، ص٣١٣، ب١٢

د- منزلته الشعرية:

يمكن القول إن ابن نباتة السعدي تمكن رغم معاصرته للمتنبي من وضع قدمه في مكان فرضه شعره وفنه، فقد قال عنه الثعالبي في يتيمته: كان أبو نصر بن نباتة "من فحول شعراء العصر وآحادهم, وصدور مجيديهم وأفرادهم, الذين أخذوا برقاب القوافي, وملكوا رق المعاني, وشعره مع قرب لفظه, بعيد المرام مستمر النظام, يشتمل على غرر من حر الكلام, كقطع الروض غب القطر, وفقر كالغنى بعد الفقر, وبدائع أحسن من مطالع الأنوار وعهد الشباب, وأرق من نسيم الأسحار وشكوى الأحباب"(١)

وقد عد كذلك "من الشعراء المجودين",(٢) وقال ابن خلكان إنه: كان شاعرا مجيدا جمع بين حسن السبك وجودة المعنى(٣).

ويبدو أن ابن نباتة قد شغل الشعراء ورجال عصره بفنه فالثعالبي يقول: "سمعت أبا القاسم عبد الصمد بن بابك يقول: كان السلامي(٤) أشعر شعراء بغداد بعد ابن نباتة"(٥).

ه- شيوخه وتلاميذه:

كان السعدي أحد الشباب الذين تأثروا بشعر المتنبي وذلك جلي في ديوانه، الذي حوى كثيرا من الأبيات التي تؤكد هذا التأثر بالمتنبي في الكثير من السمات، وصاحب هذا البحث سيعرج على هذا التأثر في الفصل الثالث من هذا العمل، حين يتحدث عن ثقافته الأدبية، إذ يبرز التناص بينه وبين المتنبي في عدد من الأبيات.

والباحث يؤكد أن هذا التأثر يستحق الدراسة، وهو جلي في سمات أهمها: التشاؤم عنده، وفلسفة الفخر بالنفس، وكثرة الحكم في شعره، والتمرد على الزمان وأهله وذمهما، والنقمة على الحياة.

ومن تلاميذه أبو الحسن الكاتب محمد بن علي بن نصر البغدادي.(٦)

و- ذيوع شعره:

---

(١) انظر:: الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٢، ص٤٤٧

(٢) انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج١٨، ص٥٣٢

(٣)انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣ ص١٩٠.

(٤) السلامي: هو أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي السلامي البغدادي كان من أشعر شعراء بغداد بعد ابن نباتة، ولد سنة ٣٣٦ه، وتوفي سنة ٣٩٣ه. انظر: الثعالبي يتيمة الدهر،ج٢ ص٤٦٦.

(٥) انظر:: الثعالبي،يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٦٦.

(٦)أبو الحسن محمد بن علي بن نصر البغدادي، كان أديباً فاضلاً عالماً واسع الإطلاع، ترسل عن الملوك، ولقي جماعة من أهل الأدب وأخذ عن الببغاء وابن نباتة السعدي، وهو صاحب الرسائل المشهورة، وقد صنف كتاب المفاوضة للملك العزيز جلال الدولة أبي منصور بن أبي طاهر بهاء الدولة بن عضد الدولة بن بويه، جمع فيه ما شاهده وهو من الكتب الممتعة، وكان في ثلاثين كراسة. ولد ببغداد سنة ٣٧٢ه وتوفي في واسط سنة ٤٣٧ه، وقد قيل وفاته كانت سنة ٤٠٥. انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج١٨، ص٥٣٤.

كان ابن نباتة من فحول الشعراء وآحادهم[١] "وبالرغم من انشغال الناس في زمانه بشعر المتنبي فقد تمكن شعر أبي نصر من أن يزاحم بمنكبيه شعر المتنبي فيسير في الأمصار ويشيع ذكره وتلهج به الركبان والفرسان وأهل المشرق والمغرب"،[٢]

"فعن أبي علي محمد بن وشاح بن عبد ا قال: سمعت أبا نصر بن نباتة يقول كنت قائلا في دهليزي[٣] فدق علي الباب فقلت من؟ قال: رجل من المشرق. فقلت ما حاجتك؟ فقال: أنت القائل:

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تنوعت الأسباب والداء واحد[٤]

فقلت: نعم. فقال: أرويه عنك؟ فقلت: نعم. فمضى، فلما جاء آخر النهار دق علي الباب فقلت: من؟ فقال: رجل من أهل تاهرت[٥] من المغرب. فقلت: ما حاجتك؟ قال: أنت القائل:

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تنوعت الأسباب والداء واحد

فقلت: نعم. وعجبت كيف وصل شعري إلى المشرق والمغرب[٦].

و قد كان أدباء عصره يستشهدون بشعره على الحب والمودة والإخلاص ومن ذلك استشهادهم بقوله[٧]:

متع لحظاك من خِل تُفَارِقُه

فلا أَخٌ لك بعد اليوم بالوادي[٨]

ز- رواة شعره:

يمكن أن نعد السبهدوست[٩] الديلمي أعظم رواة شعره فقد روى عنه ديوانه،

---

(١)انظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٧.
(٢) انظر الطائي، ديوان ابن نباتة السعدي، ج١، ص٨٧.
(٣) الدهليز (بكسر الدال) وهو ما بين الباب والدار، فارسي معرب، والجمع الدهاليز. انظر اللسان مادة: دهلز.
(٤) الديوان: ج٢، ق٢٢٩، ص٥٦٧، ب٢٥
(٥) تاهرت وتيهرت: مدينتان متقابلتان من أفريقيا بأقصى المغرب. انظر: الحموي،شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، معجم البلدان، ٥م، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٢ ص٧.
(٦) انظر:: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، ص١٩٣. والصفدي، الوافي بالوفيات ج١٨ ص٥٣٤ وابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج٣، ص٣١٨.
(٧) الديوان: ج٢، ق١٣٨، ص١٦٨، ب٢٢
(٨) انظر:: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، ص١٩٣.
(٩) هو أبو منصور اسبهدوست بن محمد بن الحسن بن أسفار الديلمي، من مخضرمي الدولتين البويهية والسلجوقية كان مليح الشعر، مطبوع المعاني، رشيق الألفاظ، لقى ابن نباتة وروى عنه ديوانه، ولد سنة ٣٨٢هـ، وتوفي سنة ٤٦٩هـ، ودفن بالخيزرانية، وقد اختلف في اسمه فهو اسهدوسب، واسبهندوست، واسبهدوست، واسبهدوت، واصبهدوست. انظر: ابن الأثير، اللباب، في تهذيب الأنساب، ج٣ ص٢٩٤، وابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج٩، ص٤٧٦٣.

كما تثبت المصادر أنه لقيه وأخذ عنه.[١]

وممن روى عن أبي نصر شيئا من شعره أبو القاسم التنوخي[٢]والهلال[٣]بن المحسن، وأبو الحسن محمد بن علي[٤] البغدادي صاحب كتاب المفاوضة.

ح- وفاته:

كانت وفاته في بغداد في اليوم الثالث من شوال سنة (٤٠٥ ه) (١٠١٥م)، وقد دفن بمقبرة الخيزران وهي في الجانب الشرقي من بغداد.[٥]

وقد رثاه مهيار الديلمي[٦] في قصيدة مؤثرة،يقول في مطلعها:

حملوك لو علموا من المحمول
لارتـاض معتاص وخـف ثقيل
واستودعوا بطن الثرى بك هضبة
فاقـلها إن الـثـرى لـحـمول
هالوا التراب على دقيق شخصه
مـعنـى التراب وقـد حواه جليل

ومنها:

يا ناشد الكلم الغرائب أعوصت
شبـهاً فلـيس لآيـها تأويـل

---

(١) انظر: ابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، ج٣، ص٢٩٤.

(٢) التنوخي: أبو القاسم علي بن المحسن ولد بالبصرة سنة ٣٥٠ه وقد اختلفت المصادر في هذه السنة وكان ثقة وشاعراً وكان ممن صحب أبا العلاء المعري توفي سنة ٤٤٧ه، وهو ابن صاحب كتاب نشوار المحاضرة. انظر:: الكتبي، محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن (ت ٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، ط١، ٢م، (تحقيق الشيخ علي محمد معوض، والشيخ عادل أحمد عبد الموجود)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ج١، ص٢٦٨. وابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، ج٣، ص٢٩٤.

(٣) هلال بن المحسن: هو أبو الحسن وأبو الحسين هلال بن المحسن بن إبراهيم بن هلال الكاتب الصابي، مؤرخ أديب مترسل من أهل بغداد، له (تاريخ هلال الصابي)، كان أبوه وجده من الصابئة، أسلم في أواخر عمره، وهو من أفذاذ العصر كان مولده في سنة ٣٥٩ه، توفي سنة ٤٤٨ه.انظر:: الزركلي، خير الدين (١٩٨٠م)، **الأعلام**، (ط٥)، (٨م)، بيروت: دار العلم للملايين، ج٧، ص١٣٢.

(٤) أبو الحسن محمد بن علي بن نصر البغدادي، كان أديباً فاضلاً عالماً واسع الإطلاع، صاحب الرسائل المشهورة، وقد صنف كتاب المفاوضة للملك العزيز جلال الدولة أبي منصور بن أبي طاهر بهاء الدولة بن عضد الدولة بن بويه، جمع فيه ما شاهده وهو من الكتب الممتعة، وكان في ثلاثين كراسة. ولد ببغداد سنة ٣٧٢ه وتوفي في واسط سنة ٤٣٧ه، وقد قيل وفاته كانت سنة ٤٠٥. انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج١٨، ص٥٣٤.

(٥) انظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٧. وابن خلكان،وفيات الأعيان،ج٣، ص١٩٠. والصفدي، الوافي بالوفيات، ج١٨، ص٥٣٢. والبغدادي، **هدية العارفين**، ج١، ص٥٧٧. وابن العماد، شذرات الذهب، ج٣، ص٣١٨. وابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج٩، ص٤٣٦٣. وابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، ج٣، ص٢٩٤.

(٦) مهيار الديلمي: هو أبو الحسين مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي، الشاعر المشهور، كان مجوسيا فأسلم، ويُقال إن إسلامه كان على يد الشريف الرضي، وهو شيخه وعليه تخرَّج في نظم الشعر وقد وازن كثيرا من قصائده. تُوُفي ليلة الأحد لخمس خلون من جمادى الآخرة سنة ثمانٍ وعشرين وأربع مئة للهجرة. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٣، ص١٧٩ ١٨٢.

قم ناد في النادي هل ابن نباتة

أذن فـتسمع أو فـم فيقـ ـول

فاسأل غطارف من تميم أمهم

يوم انطوى عبد العزيز ثكول

لو أغمدت أسيافكم عن نصره

ولسانـه من دونـكم مسلول

أوما لبستم ما كسى أعراضكم

شرفاً يعرض نسجها ويطول

ضيعتم رحماً رعاها برهة

ويبيسهـا بكلامـه مبلـول

ومنها أيضا:

مني أخ إن ينأ عنك ولاؤه

فوداده بك لاصق موصول

أسيان طابت نفسه عن نفسه

لـك بالفداء لو أنه مقبول

عقل السلو عن العيون وأن لي

عينـاً عليك وكاؤها محلول

تجد الدموع المقذيات جلاءها

حتى كأن الدمع فيها المـيل[1]

[1] انظر: مهيار الديلمي، أبو الحسين مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي (ت ٤٢٨هـ)، ديوان مهيار الديلمي،ط١، ٤م،دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٥م، ج٣، ص٥٤.

الباب الأول

مصادر الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي:

توطئة:

يمكن القول إن موضوع الصورة الفنية هو: "المادة في هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاته أو تجربته بشكل عام فيها معادلا مناسبا وهذه هي بدايات إدراكه الحسي للأشياء"[١] فالمادة أو المواد التي يتشكل منها العمل الفني "تتسم بالثبات ولكن التغير يطرأ على الطريقة أو المنهج الذي يتم به استخدام المواد، فالأدباء والشعراء المبدعون يتغيرون على مر الزمن وتتغير تبعا لذلك طرق وأشكال التعبير الفني، أما المادة التي يتركب منها العمل الفني فهي مشتركة بين هؤلاء الشعراء وكل يعبر عنها وفق ذاته أو تجربته".[٢]

والمتأمل في شعر ابن نباتة السعدي يجد أن موضوعاته تنبع من ثلاثة مصادر أساسية هي: الإنسان والطبيعة والمجتمع، وهذا الباب يسعى إلى الكشف عن مواطن الإمتاع والجمال الفني في هذه الموضوعات.

---

(١) الرباعي، عبد القادر (١٩٩٩م)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٣٠.
(٢) موسى، علاء الدين زكي (٢٠٠٦م)، الصورة الفنية في شعر كشاجم، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ص٢٩.

الفصل الأول

صورة الإنسان في شعر ابن نباتة السعدي:

يدرس هذا الفصل الإنسان وهو أحد موضوعات الصورة في شعر السعدي، إذ يجلي تلك العلاقة الفاعلة بين الشاعر وأبناء مجتمعه من رجال أو نساء، فقد كان للشاعر صلة وثيقة بأمراء عصره ووزرائه، كما سجل في شعره صورا لنساء على سبيل الغزل الذي امتاز بالمراوحة بين العفة والعبث، فقد استطاع عصره أن يستوعب كل الأضداد، فأنت تجد الشاعر في ذلك العصر يلتفت تارة إلى جمال المرأة المعنوي ويثيره في أخرى جمالها الحسي.[١]

أولا: صورة الرجل في شعره.

تبرز صورة الرجل في شعر ابن نباتة في فخره بنفسه وهمته العليا واعتزازه بشعره، وإعجابه بممدوحيه من الأمراء والوزراء الذين مدحهم أو رثاهم، فصورة الرجل عنده تعبر عن شخصيته، وعلاقته برجال عصره وسأتناول هذه الصورة كما رسمها السعدي بكلماته وأشعاره، حرصا على تجلية موضوع هام من موضوعات الصورة الفنية عنده.

أ- صورته الشخصية في شعره:

من يقرأ أشعار العرب يجد أنهم قد عجنوا بطبيعتهم على الافتخار، "وليس لأحد أن يطري نفسه ويمدحها في غير منافرة إلا أن يكون شاعرا فإن ذلك جائز له في الشعر غير معيب عليه"[٢] وأنت لا تكاد ترى شاعرا إلا وقد افتخر بنفسه ونسبه وكرمه وشجاعته، ونستطيع أن نفسر هذه الظاهرة في الشعر العربي بما ساد في القديم من الخلاف المستمر بين القبائل؛ فشعراء كل قبيلة يكافحون للذود عن قبائلهم، وكل يفتخر بقبيلته وانتسابه لها.

ويسير السعدي في ركب من سبقه من الشعراء إذ لا يخلو شعره من الافتخار، فهو يفتخر بنسبه وقبيلته في صورة مخاطبته للدهر وسؤاله إن كان قد جار أو عادى قبيلة كقبيلة الشاعر التي تترحم على أمجادها الجسام التي كثر حسادها:

يا دهر هلْ عاديتَ فيمن سادا

مِثلي وهلْ جاورتَ فيمن جادا

إنّـا أُناس نَرحـم الأمـجادا

أكثر من رحمـتـِنا الحـسادا[٣]

---

(١) اسماعيل،عز الدين (١٩٧٥م)، في الشعر العباسي الرؤية والفن، بيروت، دار النهضة العربية، ص٣٩٨.

(٢) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ط٣، ٣م، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٣م، ج١، ص٢٥.

(٣) الديوان: ج١، ق٤٤، ص٣٦٥، ب١ ٢.

ويطالب ابن نباتة العباد أن يملؤوا لهم الوديان ويفرشوا لهم السهول لأنه رجل لا يمنعه من المجد لا الفرسان ولا الجياد ولا السمر الصوارم ولا الرماح، فقد أباد قومه كل تلك الحواجز، وبادروا إلى قيادة صروف الأقوام المحيطة بهم:

فلْيــأتِـنـي وليـجمـع العبادا

ولـيمـْلأ الآكـام والـوهادا

الرجـتلَ والفُرسـان والجِيـادا

والسمر والصـوارم الحِدادا

تمنع مني السبعـة الشـدادا

لـيعـلم الـعـالم مـن أفادا

وأيـــنـــا لأيـِنـا أبـادا

ومـن غدتْ صـروفُه تُقـادا[1]

والشاعر هنا يفتخر بقومه الشجعان وقت الحرب، وهو يؤكد أن الطعام قد فقد قيمته بعد أن حل محله الركض إلى الموت في المعركة، وهو يصور حال المقاتلين الذين زهدوا بما في الحياة من متاع، مستبدلين بها لذة الشعور بالنخوة والكرامة في تناولهم زاد الركض والإقبال على الموت. ويؤكد السعدي هذا المعنى في صورة إخرى إذ يقول:

رحلنا من الأطْوادِ أطوادِ بارِسٍ

وتِلْك الهوى منّا وإن لم تُساعِفِ

بخيلٍ جعلْنـا زادهـن وزادنـــا

مـن الجري والإقْـدامِ يـوم التسايِفِ

عليهن وثّابون فوقَ ظـهـورها

إلى المـوتِ ورادون حـوض المـتالِفِ

دعوتُهم ليلاً فقاموا لدعوتـي

قـيام صـدور الأخضـر المتقاذِفِ[2]

ونرى هنا أن أسلوبه المستخدم في قوله (وثّابون ورادون) مناسب للدلالة على الإقبال على الشيء المحبب، فالموت هو غاية الشجعان. وجاء هذا المعنى في صورة جميلة تُظهر الموت في حوض كبير يلقي فيه الشجعان أنفسهم لينالوا شرف الحصول عليه، ويأتي ابن نباتة بصورة

(١) الديوان: ج١، ق٤٤، ص٣٦٥، ب٣ ٦. الآكام: جمع الأكمة: وهو دون الجبل. الوهاد: جمه وهد وهي السهول.
(٢) الديوان: ج١، ق٥٠، ص٣٨٠، ب٢ ٥.

أخرى تؤكد معنى الشجاعة، وهي صورة هبة قومه لنجدة من يستصرخهم، فهم كموج البحر الذي يتصدى للشاطئ بصدره المتقاذف المتلاطم، وهم سبب الروع والهول الذي يرى في المعركة لفتكهم بالعدو، ونراه هنا يجسد الهول فيجعله إنسانا يرى بالعين المجردة، ونحن في الحقيقة لا نرى الهول بذاته لكننا نرى معالمه ووقعه على الوجوه المصابة به، والسعدي من وراء هذا التجسيد يريد أن يبرز مدى هول وعظمة الفتك على مرآى السامع:

تَرى الهولَ يوم الروعِ من فتكاتهم
إذا قَرعوا أفراسهم بالمجازفِ
ألكْني إلى حي الأراقمِ إنّني
أرى فَخرهم في الناسِ إحدى الطّرائِفِ(١)

ويفتخر الشاعر أيضاً بصفة الكرم عند قومه، وجاء الإفتخار هنا بنزولهم منزلة المنجد لمن حلّت عليهم المصائب، فصورة حلول المصيبة على القوم كصورة الناقة التي ضربت في الأرض بحثاً عمن تحل عليهم فاختارت القوم وأناخت في ديارهم، فما كان من قوم الممدوح إلا النهضة لإنجادهم فهم أصحاب كرم نارهم دائمة الاشتعال كناية عن وفرة الزاد لمن يريد، فإن لم يكن قوم الشاعر يمتلكون من الزاد ما يقدمونه لصاحب المسغبة، فإنهم لا يترددون في تقديم جيادهم وأثوابهم وأموالهم. وقد جاء هذا المعنى في صور النار وهي في حالة صراع مع الريح التي تحاول إخمادها. وهم بكرمهم ونخوتهم وضعوا أقدامهم فوق الكواكب كناية عن علو منزلتهم وشرفهم بين القبائل:

إذا السنةُ العظْمى أناخَتْ بمعشَرٍ
أنَخنا إليهم باللها والرغائِبِ
إذا اصطرعتْ نيرانُنا ورياحها
ولم تبقَ نار تستنير لطالبِ
رفَعْنا لها أموالَنا وجيادنا
وأثوابنا حتى تجيء بساغِبِ

(١) الديوان: ج١، ق٥٠، ص٣٨١، ب١١ ١٢.
المجازف: مفردها جزف وهي الشيء المجهول القدر مكيلاً كان أو موزوناً. انظر اللسان مادة: جزف. ألكني إلى فلان: أبلِغْهُ عني، وأصله ألئِكْني فحذفت الهمزة وألقِيَت حركتها على ما قبلها. انظر اللسان مادة: لأك.

نزلْنا من السبع السمواتِ منـزلاً

وضعنـا به الأقدام فـوقَ الكـَواكـبِ[١]

كما جعل من جده روح الندى واليد المتحكمة بالردى والموت، وفي هذه المعاني صورة تجعل من الموت إنساناً يمتلك يداً وقد اختار الشاعر اليد للدلالة على التحكم والسيطرة، كما جعل الندى إنساناً يمتلك روحاً، وقد اختار الروح هنا لأنها أغلى ما يملك الإنسان، والكريم فقط من يقدمها لمن يحتاجها، وجده هو المحقق لآمال المؤملين، والعاصم للخائف، يقول:

لقد دفَنوا روح النّدى ويد الردى

ومنيةَ مأمولٍ وعِصمةَ خـائفِ[٢]

أما افتخاره بذاته فجاء بما فيه من صفات الكرم وسعة المعرفة والخبرة الواسعة وجمال القول والإنشاد وغير ذلك من الصفات التي أسبغها على نفسه، فهو يفتخر بنحول جسده إذ يشبهه بالسيف الحاد النحيل وبذلك تكون نحافة جسده صفة يفتخر بها:

فإن يك جسمي يا ابنةَ القومِ ناحلاً

فـإن الـحسام المشرفي نَحِيلُ[٣]

ويكرر هذا المعنى في قصيدة أخرى، فرغم خفة وزنه إلا أنه أثقل مما يحملون ونحافة جسمه كنحافة الهندواني فهو خفيف رقيق الشفرتين مصقول وحاد:

يقول مليك الأرضِ جسمك ناحلٌ

على ذاك عِرضي والبناء جميلُ

فأحسن ما في الهندواني َأنـه

نحـيفٌ رقيقُ الشفـرتين صقيلُ

وفي َأعوجياتِ الرهان اذا صفتْ

وصم العـوالي والسهـامِ نُحولُ

فإن َأك شختاً في الرجال فإنني

لأثقل ما لا يحمـلون حمـولُ[٤]

(١) الديوان: ج١، ق٥٥، ص٣٩٠، ب١٠ ١٣. سَغِب الرجل : جاع، والسَغْبة: الجوعمع التعب، وربما سُمّي العطش سَغَبا، وليس بمستعمل. أنظر اللسان مادة: سغب.
(٢) الديوان: ج١، ق٥٠، ص٣٨٢، ب١٧.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٩٩، ص٤٦٠، ب٧.
(٤) الديوان: ج٢، ق٢١٣، ص٥٤٠، ب١ ٤.

لكن نحافة جسده لا تعني أن قلبه خاو وخائر فهو قوي صامد وصابر، حتى إن الصبر ذاته تعجب من صموده وصبره ووقوفه على قدميه، فقد أصبح صبره أحدوثة:

تَعجب الصبر من صبري فصار له
أُحدوثةً يتحلاّها ذوو السمرِ
إن كان جسمي بريأً من نحافَتِهِ
فإن قلبي لا يأتي من الخَوَرِ[(١)]

ويفتخر الشاعر كثيرا بقوافيه التي ينطق بها فكلماته شواهق كالجبال الشامخة التي لا يستطاع الوصول إليها، وهو لا يتمهل في قوله كغيره من الشعراء لأن كلامه ينساب كالنهر المتدفق، ويأتي الشاعر بصورة السيوف الحادة التي تغتذي من شعره وكلامه، وتلجأ إليه ليصونها ويحميها، مؤكدا وقوع كلامه الحاد في نفوس سامعيه، فإذا كان لوقع كلامه هذا الأثر الكبير على السيوف فكيف سيكون أثره على النفوس؟ يقول:

يا أيها السـيفُ الذي بذُبابـِهِ
تَحمـ ـ ـي الخِلافَةُ ملكَها وتُمارِقُ
مـا أبتَغي غيري إليك ذريعـ ـةً
إنّي بفضـلك والقـوافي واثِـ ـقُ
لا تَحسبَنّـي كالذيـن رأيـتَـهم
الـعِي أفْصـح والتمهلُ سابـِقُ
ولدي من غُررِ الكلامِ شَواهِـقٌ
لا يستقـل بهـا اللسان النّاطِـقُ
يغْتذّ منها اللهذَم الذرب الشبـ ـّا
ويصان فيـها المشْرفي الدالِـقُ[(٢)]

الأعوجية: الخيل المنسوبة إلى فحل كريم كان يقال له أعوج. انظر اللسان مادة: عوج. الشخت: الدقيق من الأصل لا من الهزال، وقيل: هو الدقيق من كل شيء حتى إنه يقال للدقيق العنق والقوائم وقيل النحيف الجسم الدقيقه.انظر اللسان مادة: شخت.

(١) الديوان: ج١، ق٥٣، ص٣٨٥، ب٤ ٥.

(٢) الديوان: ج١، ق٣، ص١٩١، ب١ ٥.

الذرب: الحاد من كل شيء. انظر اللسان مادة: ذرب. لهذم: سيف لهذم: حاد، وكذلك السنان والناب. انظر اللسان مادة: لهذم. وشباةكل شيء: حدُّ طرفه، وقيل حده. انظر اللسان مادة: شبا. الذلق: حدّة الشيء، وحدُّ كل شيء ذُلقُهُ، وذلق كل شيء حدُّهُ، والدالق: السيف الخارج من غير أن يسل. انظر اللسان مادة: ذلق.

ويفتخر ابن نباتة كذلك بكرمه وقوة خطابه وشعره الذي جعله حسن الإنشاد وكأنه سيف كمل غمده:

قد لبسـتْ من بعدِهِ حِدادا
إن سـِنانـي يعـرفُ الفُـؤادا
أَجود من عِرفانِهِ الصعـادا
كما لـسـانـي يحسـن الجِـلادا
أحسن من إحسانِهِ الإنْشادا
لو كان سـيفاً أكـملَ الأغْـمادا(١)

ويفخر الشاعر بصبره على مصائب دهره فلو إنه جلس ليعد هذه المصائب التي حلت عليه لزادت وفاضت حتى تغطي الرمل والقطر، ولكن الصبر هو الملجأ الذي يقلل من وقع المصائب على نفسه، وقد جعل الشاعر الشمال إنساناً قادراً على كتم مصائبه عن أخيه حتى لا يحمّله ثقل همه، وكذلك شمال الشاعر تكتم همه عن يمينه حتى لا تثقل عليها، وهذا الصبر يمنح الشاعر مرتبة النجوم البراقة التي لن يتمكن الحساد من نيلها مهما فعلوا:

فـلـو أنـّي أعد ذنوب دهـري
لـضاع القـطـر فـيها والرمالُ
ولكـنّـي أقـلـُهـا بـصـبـري
وعن يمناي يكتمـهـا الشـمـالُ
ومغرورٍ يحاولُ نيلَ عِرضي
فـقـاتُ لـه الـكواكب لا تـُنـالُ(٢)

كما يفخر الشاعر بكرمه معبراً عنه بتصوير كفه المعطاء بالنهر الجاري الذي يفيض على ضفافه، وهذا ليس غريباً عليه فقد اعتاد الكرم صغيراً، ويشير السعدي إلى مقدرته على تحمل همومه التي جعلها شيئاً ثقيلاً لا تقوى على حمله الجبال بعظمتها، لكن جسده النحيل تمكن من حملها بقوة إرادته، ونرى السعدي هنا يبالغ في مدح نفسه إذ يجعل الكمال لنفسه بعد ا ، وليس بعد الكمال قول يقال:

يعاين في المكـارمِ فـيـض كـفّـي
ويـزعـم أنـّه ذَهـب الـنـّوالُ

(١) الديوان: ج١، ق٤٤، ص٣٦٦، ب٧-٩.
(٢)الديوان: ج١، ق١٩، ص٢٣٩، ب١٤-١٦.

ويعجب إن حويتُ الفضلَ طـفـلاً
ألا للـه ثـم لـي الـكـمـالُ
أُحملُ ضعفَ جسمي ثِقلَ نفسـي
ونفـسي ليـس تحمـلُها الجِـبـالُ
وأسـمع كل قـولٍ غـيـر قـولـي
فـأعـلـم أنـّه الخَـطَـلُ المـحـالُ(١)

ويقف السعدي مرتدياً زي المتغطرسين أمام الدهر فلئن اتسعت الأرض أو ضاقت معيشته فهو صامد يلبس رداء الغطرسة:

إذا اتّسـعتْ أرض وضاقـتْ معـيشة
لبستُ ثياب الفاتكِ المتَغطْـرسِ
فَـيـا لـيتَ شعـر الأروع ابـن نباتة
بأي صروفِ الدهرِ لم يتَمرسِ(٢)

وابن نباتة يفاخر بقومه أصحاب النخوة، وهو هنا يورد هذا المعنى بصورة مختلفة عن سابقاتها إذ يشبه قومه بالسيف الصارم المستعد لهزة صاحبه، فما يفتأ يتحرك بسرعة لنجدته، ونحن نكاد نسمع صوت المنادي الذي عينه قوم الشاعر ليقف وينادي على أصحاب الحاجة وقت الجدب، رغم أننا نعرف -حق المعرفة- ما يصبح عليه الإنسان وقت الحاجة من حرص وتكتم على ما يملك، لكن قوم الشاعر ليسوا كذلك ويظهر هذا في تصوير الشاعر لموائدهم وقدورهم وكأنها مزار لكل محتاج وقت الجدب:

إذا مـا هـززتَ الغُـر آلَ نباتة
هززتَ متون المرهفاتِ القواضِبِ
ألا نادِ في الأحياءِ هلْ مِن مفاخـرٍ
يفاخِرنا في الناسِ أن مِن محاربِ
ونحن بنو سـعـدٍ تـزور جفانـنا
أباعدنا في الجدبِ قبل الأقاربِ(٣)

(١) الديوان: ج١، ق١٩، ص٢٣٩، ب١٧ ٢٠. الخطل:كثرة الكلام واختلاطه. انظر اللسان مادة: خطلب.
(٢) الديوان: ج١، ق٤٦، ص٣٦٨، ب٦ ٧.
(٣) الديوان: ج١، ق٥٥، ص٣٨٩، ب٢ ٩. الجفان: جمع جفنة وهي القصعة، وقيل: هي أعظم ما يكون من القِصاع. انظر اللسان مادة: جفن.

لقد برزت شخصية ابن نباتة السعدي من خلال نقمته على دهره الذي لم يعطه حقه فهو يستحق -كما يرى- أكثر مما ناله في هذه الدنيا؛ لأنه صاحب نسب شريف، وأصحاب الشرف يتميزون عنده بظلم الدهر لهم على خلاف الأغبياء الذين يتحايلون على الدهر بغبائهم وضلالة فهمهم ليصلوا إلى ما يصبون إليه من هذا الدهر البائس.

ب_ صورة الممدوح في شعره :

لم يكن المدح كما اعتاد العرب إلا وسيلة للوصول إلى المراتب العليا عند الخلفاء والأمراء والوزراء، واكتساب العطايا وحصد ما تشتهي أنفسهم من الأموال والذهب والسكن. أما مدح السعدي فلم يكن من باب طلب المناصب بل كان سعيا وراء مجد الأمة الضائع في وحل الفرقة والانشقاق.

برز الرجل واضحا في شعر السعدي من خلال المدح إذ بين كل ما فيه من صفات الشجاعة والكرم والشهامة والنخوة وغيرها، فمدح عددا من الأمراء والوزراء ولكل منهم صفات يتميز بها، فالأمراء يمدحون "بالكرم والشجاعة ويمن النقيبة وسداد الرأي والتيقظ والحزم والدهاء، وما ناسب ذلك، ويطمح بهم في الأوصاف إلى حيث يليق بمناصبهم وما انتهت إليه ممالكهم حتى تكون رتبة العظماء منهم ثانية عن رتبة الخلفاء"[١] أما الوزراء فيمدحون "بالعلم والحلم والكرم وحسن التدبير وتثمير الأموال ونحو ذلك"،[٢] وقد وعى ابن نباتة ذلك فرسم لممدوحيه من الخلفاء والأمراء والوزراء صورا تتسم بالتهويل والتعظيم لشأنهم كما سنرى -في هذا المبحث- حين نقف عند من مدح من خلفاء ووزراء وأمراء.

لم يأت ابن نباتة السعدي في شعره بمدح أحد من الخلفاء سوى القادر با ، مؤكدا نسبه الأصيل الذي يعود إلى النبي _صلى ا عليه وسلم_ فهو الحمى لمن ضاقت به الأرض، وجاء هذا المعنى بتصويره الرجاء بالإنسان الذي يملك شيئاً ثميناً وهو الشرف، ومن يريد الحصول عليه يتوجب عليه أن ينمو ويعلو ليصله، وبهذا يجعل من رجاء الممدوح شرفاً يسعى إليه الناس.

كيف لا والممدوح هو الماء الذي ترتوي منه الأعراق لتنمو، ويستعين الشاعر بالمجاز المرسل وعلاقته المحلية في قوله (وأزور في دار الخلافة منزلا) حتى يوصل لنا فكرة امتلاك الممدوح كل البلاد، وبذلك فإن من يزور أي منزل من منازلها يكون بطبيعة الحال زائرا للخليفة لأنها خاضعة جميعها لملكه، ثم ينتقل إلى صورة المصائب التي شبهها بالمتحكم بالبشرية، يصيبها بالهموم والآلام لا للتعذيب بل لغاية إلقائهم على باب الممدوح، والمصائب بحالها هذا

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٧٠.
(٢) المصدر نفسه والصفحة.

تشبه حال الأفق الذي شبهه الشاعر بالمدفع الذي يقذف أصحابه إلى دار الممدوح للحصول على حاجتهم، ففضل الممدوح ظاهر على أصحاب الحاجة لأنه هو من أعاد الحياة لمن فقدها من شدة الجوع والفاقة، وقد ارتبط هذا المعنى بصورة شبه فيها السعدي أصحاب الحاجة بأوراق الشجر التي فقدت الحياة عند سقوطها عن عيدانها، والممدوح هو من أعادها إلى الحياة ، وبما أن الممدوح بالنسبة للشاعر مانح للحياة فحري به أن يكون المعالج لما في القلوب من نفاق، لذلك فقد جعل الشاعر من قلوب الناس وسادة والنفاق حشوة فاسدة تملؤها:

أُنْمى إلى شَرفِ الرجاءِ واحتمى
بأجل من تُنمى بهِ الأعـراقُ
وأزور في دارِ الخِلافةِ منــْزلاً
كل البلادِ لِربهِ رسـتَـاقُ
تَرمى بنا الهمم العظام إلى الـذي
تَرمى إليه بأهلها الآفـاقُ
بالقادرِ المعطى أزمةَ أمـرنـا
عادتْ إلى عيدانِهـا الأوراق
ومحـى الإله به الضلالةَ والعمى
وشَفى قلوباً حشْوهن نِفـَاقُ(١)

ويصور الشاعر إقدام الممدوح إلى المعركة وهو إقدام محِب لها لا إقدام مكره عليها، ويظهر هذا في تشبيه السيوف بالبناء الذي له ظل لا يرتاح الممدوح إلا فيه، وهذا الإقدام يخلق في نفس من يقابل الممدوح نوعا من الرهبة والخشية، وهو يصور ذلك بجعل البعد عنه والقرب منه إنساناً يخشى ويرهب، كما جعل من لحظه ونظرته إنساناً يهابه الآخرون أيضاً:

ملك تضيقُ به الخيام فماله
إلا ظِلالُ المرهفـاتِ رواقُ
يخشى تَباعده ويرهب قُربه
ويهاب منه اللحظُ والإطراق(٢)

(١) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٤، ب٢٦ ٣٠. رستاق: الصف وهي كلمة فارسية معرّبة وقيل إنها ناحية بفارس. انظر اللسان مادة: رستق.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٥، ب٣١ ٣٢.

ويصل الأمر بالخليفة إلى التحكم بكل ما على الأرض فهو المسيطر على حياة البشر وموتهم، والممسك بزمام الرزق والمتصرف بالسحاب، بإذنه يحيي ويميت، ويمنح الرزق ويمنعه، ويسقط المطر ويصدح الرعد والبرق، وقد جاءت هذه المعاني بتشبيه السيف الذي بين يدي الممدوح بأداة فيها السم الذي يتحكم أيضاً بالرزق، والممدوح يشبه في إنذاره وتحذيره لأعدائه ثم الإقدام عليهم بسيوفه ظاهرة البرق والرعد التي تبدأ بالوميض ثم الرعد بصوته ثم الهطول بما فيه من زخات مطر وثلج، والشاعر بقوله: (الدم المهراق) يستخدم المجاز المرسل وعلاقته اعتبار ما سيكون ليشير إلى مدى ثقة الممدوح بقوته التي تجعل نتيجة المعارك التي يخوضها محتمة بإطلاق الحكم عليها قبل وقوعها بقوله، (ولك الصوارم والدم المهراق):

في كفهِ السيفُ الذي يحيي به
ويميتُ فهو السم والـ دريـ ـاقُ
يا أيها الملك الذي عن أمـ ـْرِهِ
تَتَصرفُ الآجـ ـالُ والأرزاق
بعداتك الإرعاد والإبـ ـ ـ ـْراقُ
ولك الصوارم والدم المهراقُ
ولك النبوةُ والخِلافةُ والهـ ـُدي
كل الفضائل غيرهن دِقـ ـاقُ(١)

ويشير السعدي إلى حال الممدوح الصعبة بما فيها من عسر ويسر وهو صامد لا يتعبه شيء، وليعبر الشاعر عن ذلك جاء بصورة مركبة شبه فيها الطوى الذي يشذب لحم ذراعي الممدوح دون أن ينتقصه الجهد، شبه ذلك كله بالذهب الذي لا تزيده النار إلا نضارة وخلاصة من الشوائب، فكلما ازدادت المشقة على ممدوحه ازداد إصراراً على مواجهتها ليصل إلى الخلاص منها:

هاشمي جبينـ ـه يخـ ـجلُ البد
ر ويغـ ـتالُ لـ ونَـ ـها الوباصـ ـا
لا تَراه في العسر واليسر إلا
مستمراً على الطـ ـوى مِخْماصا

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٥، ب٣٣ ٣٦.
الدرياق: كلمة فارسية معربة وهي دواء السموم. انظر اللسان مادة: درق.

شَذب الجهد عن نَواشِرِهِ النـ ـحـ

ـض ولم ينتقِص قُواه انتِقاصا

فهو كالتبر في الأَطيمةِ يـ ـ ـَزدا

د على النار حمرة وخلاصا [١]

وبالرغم من هذه الهيبة والجرأة التي يتمتع بها القادر بالله إلا أنه يتصف بحياء لا يضام، وهو متواضع لله تعالى، وتواضعه هذا إنما يكسبه جلالا، ولن يضل أبدا من يرجوه في حاجة، فعطاؤه مكتمل لا ينقصه شيء لأن كل فضل في العباد راجع إليه، أما عطاء غيره فلا يخلو من الجدال والشك:

وفيهم حـ ـ ـيـ ـاء لا يـ ـضـ ـام وجرأةٌ

وشح على أَعراضِهم ونَـ ـ ـوالُ

تواضـ ـ ـع فـ ـي ذاتِ الإلهِ وإنـ ـما

تواضعه عن ذي الجلال جـ ـلالُ

إليـ ـك أَميـ ـر المؤمنـ ـيـ ـن فـ ـإنـ ـه

ضلال لمن يرجو سِواك ضـ ـلالُ

كريم على العلاتِ في الفقر والغنى

عطيتُه لـلـ ـمـ ـكرمـ ـاتِ كَـ ـمـ ـالُ

ففي كل فضلٍ كان أَو هو كائـ ـ ـن

سِـ ـ ـوى فضلِهِ للعالمين جِدالُ [٢]

ومن الأمراء الذين مدحهم السعدي الأمير سيف الدولة الحمداني، وقد أظهر اتجاهه عاطفة جياشة في قصائد وصفت بالغرر [٣]، فالشاعر في هذه القصائد يسجل صفات سيف الدولة كقوته في المعركة، وكرم عطائه، وطيب أصله، وبهاء طلته، فسيف الدولة في قصائده ضمن لوحة المعركة الضارية التي لطالما كافح لإخماد لهيبها ورفع راية الإسلام عالية، في وقت كان

(١) الديوان: ج٢، ق١٨١، ص٣٦٩، ب٦ ٩.
الوَبّاص: البرّاق اللامع. انظر اللسان مادة: وبص.مخماص: الجائع. انظر اللسان مادة: خمص. الأطيمة: موقد النار وجمعها أطائم. انظر اللسان مادة: أطم. شذبه: قشره. انظر اللسان مادة: شذب. النواشر: عصب الذراع من خارج وداخل، وقيل: هي عروق وعصب في باطن الذراع، وقيل: هي العصب التي في ظاهرها، واحدتها ناشرة. انظر اللسان مادة: نشر. النحض: اللحم نفسه، والقطعة الضخمة منه تسمى نَحْضَةَ. انظر اللسان مادة: نحض. التبر: كل ما استخرج من الأرض من ذهب وفضة قبل صياغته. انظر اللسان مادة: تبر.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٦٨، ص٣١٦، ب٢٥ ٣٧.
(٣)عبد الجابر، سعود محمود (١٩٨١م)، **الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني**، (ط١)، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص٩٧.

الضعف ينخر عظام الأمة المنقسمة إلى أمصار وولايات، تخلت عن السلاح، وترجلت عن ظهور الجياد لتركب ظهر التخاذل والسبات، حتى كادت تصل إلى الهلاك لولا ظهور سيف الدولة المنقذ الوحيد لها.

ومن تلك الصور التي رسمها لمعاركه صورة (وقعة مرعش) التي دارت بينه وبين (الدمستق) وقد انتصر فيها سيف الدولة، والشاعر يتساءل في هذه القصيدة: أوصل إلى ملك الروم خبر هزيمة أخيه الدمستق على يد سيف الدولة؟ كيف لا ويد الدمستق مكبلة بالحديد؟ هل ينكر ملك الروم ذلك اليوم؟ لا يلام إذا ما فعل ذلك، وفي هذا المشهد رسم السعدي صور الأهوال الناتجة عن الرعب والخوف في المعركة، فقد شبه السيوف بالإنسان الذي يعجز عن تصديق شيء أمامه لشدة وقع الهول على نفسه، والسيوف في هذا الموقف تنكر حدها، والصورة الأكثر رعباً هنا صورة الصدور التي جعل منها إنساناً شرق فبلغت شدة الشرقة مدى سقطت فيه الصدور إلى الخصى، وارتفعت القلوب إلى الحلوق لتفارقا الجسد معاً، ويأتي بصورة سيف الممدوح حين زجره فارتفع السيف لأجابته عالياً، مشبهاً إرتفاعه بالبرق الذي أومض على الأرض من أعالي السماء، وهذا اللمعان يشير إلى حدة السيف ولمعانه لأنه مشذب تشذيبا حاداً براقاً:

أيعرفُ ملك الرومِ وقعــــةَ مرعــــشٍ
وكف أخيــــهِ في الحــديــدِ وثيــقُ

وينكِر يومــــاً بالأحــيدِبِ كـــــذبــتْ
بهِ البيض حد البيضِ وهو صــدوقُ

به شرقَتْ من خشيةِ الموتِ بالخُــصــى
صــدور وفــارت بــالقُــلوبِ حلوقُ

ولما زجرتَ الأعوجيةَ أومضــــــتْ
على الأرضِ من أعلى السحابِ بروقُ

فحطّتْ عليهــم بغْتَــةً كــل فارسٍ
بــرودِ الحواشــي والطعــان حريــقُ

إذا اعترض المران دون عدوه

تَخَطّى وأطْرافُ الرماحِ طَريقُ [(١)]

ويصور السعدي الدمستق بعد ما فعله به سيف الدولة في المعركة بصورة رسم ملامحها بتشبيه جلد الدمستق الذي مزقه سيف الدولة بالقماش الذي اهترأ ومزق وكثرت خروقه، ويشبه كذلك جسد الدمستق الذي عج بالطعن بالحطاب الذي غطى العتاد جسده فأصبح عاجزاً لا يطيق حمله:

وأفلت نقفور يرقع جِلده

وفيهِ لآثارِ السلاحِ خُروقُ

يجر العوالي والسهام بجِسمِهِ

كمحتطبٍ للحِمل ليس يطيق[(٢)]

وابن نباتة في هذه القصيدة يجعل من جيش سيف الدولة أسودا ستفترس جيش العدو الذي تضيق به الأرض والسماء، كما يجعل من دمائهم رحيقا يرشفونه بأفواههم:

أحقاً بني ثَوبان أن جيوشَكُم

تكاد بها الأرض الفضاء تَضيقُ

سيفْرسها عما قليلٌ ضراغِم

دماء الأعادي عِنْدهن رحيقُ[(٣)]

ويتذكر ابن نباتة رحلته إلى سيف الدولة راسما هذه الرحلة بصور بدأت حين اتخذ من الليل دابة يركبها وجعل من النجوم ركباً يتبعه ويسير وراءه، ونرى مدى شوقه لسيف الدولة من خلال هذه الصورة، إذ إن الركب يرتاحون ليلاً، وابن نباتة يرفض الراحة ليصل باكراً إليه، وينطلق من صورة رحلته إلى صورة أهل سيف الدولة وقد اتخذ السيف من مآقيهم غمدا يسل منه:

---

(١) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٦، ب١٩ ٢٤.
مرعش: مدينة في الثغور بين الشام وبلاد الروم لها سوران وخندق، وفي وسطها حصن عليه سور يعرف بالمرواني بناه مروان بن محمد المعروف بمروان الحمار ثم أحدث الرشيد بعده سائر المدينة وبها ربض يعرف بالهارونية. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص١٠٧.
الأحيدب: اسم جبل مشرف على الحدث بالثغور الرومية. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج١، ص١١٨.
البيض: جمع البيضة وهي من السلاح الخوذة. انظر اللسان مادة: بيض. البيض: السيوف. انظر اللسان مادة: بيض.
الخصى: من أعضاء التناسل. انظر اللسان مادة: خصا. الأعوجية: الخيل المنسوبة إلى فحل كان يقال له أعوج وهو فحل كريم. انظر اللسان مادة: عوج. الحواشي: حاشية كل شيء جانبه وطرفه. انظر اللسان مادة: حشا. المُران: شجر الرماح. انظر اللسان مادة: مرر.
(٢)الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٧، ب٣١ ٣٢.
نقفور: هو نقفور بن الفقاس الدمستق قائد الروم الذي طالت حروبه مع المسلمين وأهمها حروبه مع سيف الدولة.
(٣) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٨، ب٣٨ ٣٩.
بنو ثوبان: هم بنو يونان بن يافث بن نوح عليه السلام.تفرسها: تدق أعناقها. انظر اللسان مادة: فرس.

كأنني ما أعرتُ السيفَ حد يدي
وما وصلتُ وصدر الرمح لم يصِل
ولا ركبتُ دجى أحدو كواكبـه
إلى الأحبةِ حدو الركْـبِ للإبِـل
طَرقْتُهم والكَرى لم يسلُ أعينَهم
والمشـرفيةُ ما سلتْ من المقَـل
يا أيها الدهر إن العِي كالخَطَل
ما دهرنا غير سيفِ الدولةِ البطَل[1]

وسيف الدولة عند السعدي حكيم يبث العزيمة في همم الرجال، شامخ كريم المعالي يساند الفعل قوله فهما متلازمان، وهو كريم جواد يحبه من حوله ويتمنون نوال بشره وإن لم يصحب ذلك النوال بعطاء، وتلك المعاني مرسومة بريشة ابن نباتة بدقة، فقد رسم السعدي صورة سيف الدولة في رفعه لهمم الرجال حين جعل الهمم وعاء وجعل العزيمة سائلا يسكب في هذا الوعاء حتى يمتلئ، ولم يكتف الشاعر بهذا الصورة بل خلطها بصورة أخرى تتمثل في تشبيه الأمة بالجسد، وتشبيه ما فيها من مشاكل داخلية بالمرض العضال الذي لا علاج له إلا بيد الممدوح، وتكتمل صورة الممدوح حين يشبهه الشاعر بالهضبة العالية، ويشبه الليالي بالإنسان الذي يطمح للوصول إلى قمتها:

فإنّك تملأُ الهمم اعتِزامـاً
وتحسِم عِلّةَ الداءِ العضـال
وكيفَ تَنالُ هضبتَك اللّيالـي
وتَعشِرك المكارم والمعالـي
وقولُك ليس يدرك بالفعـال
وفعلك ليس يدرك بالمقـال
وبشرك للعفاةِ بِلا نـوَالِ
أحب إلى العفاةِ من النـّوال[2]

---

(١) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٤، ب١٤ ١٧.
(٢) الديوان: ج١، ق٩، ص٢٢٢، ب٤ ٧.
الهضب: كل جبل خُلق من صخرة واحدة، وقيل: كل صخرة راسية. انظر اللسان مادة: هضب.   تعشرك: تصاحبك.

وهو شجاع ذو هيبة يخشاه ويخافه من ينظر إليه، فالخوف الذي في رؤوس أعدائه منه أشد عليهم من السيف الصارم فوق رؤوسهم لذلك تراهم يختارون الموت على المواجهة:

وخوفُك في الجماجِمِ والهوادي
أحد من المهنّدِة الصقـــــــــــــال
تُلاحظُك الفوارس من بعيــــــــدٍ
فتــختار الحِمام على القِتــــــــال
وتأنفُ من نِزالِهم وكانــــــــــــوا
يعدون الشّجاعةَ في النــــــــزال[1]

ويصل خوف أعدائه حدا يجعل الحامل منهم ترمي جنينها كما ترمي النار الشرار، ولئن تخيلنا منظر تطاير الشرار من النار المشتعلة لأدركنا هول الصورة التي شاهدها الشاعر حين وجد النساء يلقين أجنتهن في الهواء وكأن هذه الأجنة هي الشرار المنبعث كما قلنا من النار الملتهبة:

ترمي مخافتُك الحرى أجنتــَها
كما اشرأب شَرار النار بالفَحمِ[2]

وسيف الدولة عفو رحيم يرعى الذمم، وهو ذو حياء لطيف القول:

يرجون عفو كريمٍ لا يخيبهــُم
يرعى من العفو ما يرعى من الذممِ
وذا حياءٍ لطيفِ القول يحشِمه
يلقى السنان بوجهٍ غير محتشِــمِ[3]

وابن نباتة في شعره يؤكد أن سيف الدولة كان شديد الكرم والعطاء معه، ومن عطاياه التي وصلت الشاعر ذلك الفرس المحجل السريع الذي أسهب السعدي في وصفه، فهو سريع يصل الأرض بالسماء، وليظهر الشاعر ذلك شبه الأرض والسماء بحبلين منفصلين قام الفرس بعقدهما حين قطعهما ذهاباً وإياباً، ثم ينتقل الشاعر إلى رسم صورة لوجهه فهو شديد السواد إذ شبهه الشاعر بالماء الذي يقطر، وقد جعل الليل قطرة من هذا الماء أي أنه يستقي

(١) الديوان: ج١، ق٩، ص٢٢٣، ب٨ ١٠. الهوادي: الأعناق. المهندة: السيوف المصنوعة من حديد الهند. الحمام: الموت.
(٢)الديوان: ج١، ق١٢،ص٢٢٨، ب٩.
(٣) الديوان: ج١، ق١٢،ص٢٢٩، ب١٨ ١٩.

سواده منه، وقد انتصف وجه هذا الفرس علامة بيضاء رسمها السعدي حين شبه الصياح بأنسان يلطم جبينه لطمة قوية تدخل إلى أحشاء وجهه لتخلف تلك العلامة فيه، ثم يصف جسده بأنه متبرقع، يقول:

قد جاءنا الطرفُ الذي أهديتَه
هادِيهِ يعقِد أرضَه بسمائِهِ
أوِلايةً ولّيتَنا فبعثتَه
رمحاً سبيب العرفِ عقد لوائِهِ
نَختَال منه على أغَر محجل
ماء الدياجى قطْرةٌ من مائِهِ
فكأنّما لَطَم الصباح جبينَه
فاقتص منه فخاض في أحشائِهِ
متَمهلاً والبرقُ من أسمائِهِ
متبرقعاً والحسن من أكفائِهِ(1)

وبلغ كرم سيف الدولة مع ابن نباتة حدا وصل به إلى الضجر لأن سيف الدولة لم يترك له أملا أو مطلبا يسعى إلى تحقيقه إلا وقد حققه له:

لم يبقِ جودك لي شيئاً أؤملُه
تَركتني أصحب الدنيا بلا أمل(2)

كما مدح الشاعر عضد الدولة البويهي فأشاد بانتصاراته واصفا حروبه متغنيا بأفراحه متألما لأحزانه وأتراحه، مهنئا له في الأعياد كالنيروز والمهرجان وغيرها، وقد أخلص له المدح ولذريته من بعده، فمدح أبناءه صمصام الدولة وشيرزيل وبهاء الدولة. كما مدح وزيره أبا الريان حمد بن محمد بن حمدان.

فعضد الدولة يهجر لذات العيش ويخوض جميع تجارب الدنيا حتى علا الشيب رأسه منذ ولادته، فهو مقدام لا تراه إلا في المعركة. وقد عرض السعدي هذه المعاني بصور عدة منها تشبيه صروف الدهر بالشيء الذي يقاس وقد قام الممدوح بقياسها كلها ، أما العزائم فقد

---

(١) الديوان: ج١، ق٢٦، ص٢٧٣، ب٦٢.
الطِرْف من الخيل: الكريم العتيق. انظر اللسان مادة: طرف. السبيب من الفرس: شعر الذنب والعُرْفِ والناصية. انظر اللسان مادة: سبب. أغر: فرس أغر فيه غرة والغرة (بالضم) بياض في الجبهة. انظر اللسان مادة: غرر. المحجل: هو الذي يرتفع البياض في قوائمه. انظر اللسان مادة: حجل. الدياجي: الظلام. انظر اللسان مادة: دجج.
(٢) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٨، ب٤٠.

تحولت إلى إنسان يترحل ليحقق أفكار الممدوح، وتأتي صورة الهموم لتستقبل وفود الممدوح علّها تبتعد عن قومه، وفي صورة أخرى يشبه الشاعر وجه الممدوح الذي يلوح في أفق المعركة بنور الصباح في أول طلته، ويشبه الأيام بامراة ولود عجزت عن انجاب فتى كالممدوح:

فتى هجر اللّذاتِ والعيشُ مونقٌ
رقيقُ حواشي الطرتين بـ ـَرود
وقاس بديعاتِ الأمور بنفسِهِ
إلى أن علاه الشّيب وهو وليـ ـد
له كل يومٍ فكرةٌ عضديـ ـةٌ
يصرفُ وعد بينَها ووعيـ ـ ـ ـ ـد
تَرحلُ فيها للفَعال عزائـ ـم
وتَنزلُ فيها للهمومِ وفـ ـ ـ ـ ـ ـود
وفضلُه حزم وعزم ونائـ ـلٌ
وهم له في المكرماتِ بعيـ ـ ـ ـ ـ ـد
وصبر إذا بانت خطوب ملمـ ـةٍ
يقوم لها والفاعلون قُعـ ـ ـ ـ ـود
تلوح وراء النّقعِ غُرةُ وجهـ ـهِ
كما لاح في ضوءِ الصباحِ عمود
فما ولَدتْ بيض الحواضن مثلَـ ـه
ولا نُوب الأيامِ وهي ولـ ـ ـ ـ ـود[1]

ويمدح السعدي صمصام الدولة بسعة العلم وسمو السيف، فالأيام ترفض أن تستبدل به شخصاً آخر، حتى إن الشهور والأيام تستهل أيامها بما يحب ويختار:

يا سمي الحسامِ والنّـَيـِر الأع
ظمِ لا استبدلتْ بك الأيـ ـ ـام

(١) الديوان: ج١، ق٨٧، ص٥٤٩، ب١٢ ١٩.
طرّةُ الثوب: شبه علمين يخاطان بجانبَي البُرْدِ على حاشيَتِه. انظر اللسان مادة: طرر.

واستهلتْ بما تحب وتختـ ـ ـا

ر عليك الشهور والأعـ ـ ـ وام

أي شيءٍ نقوله فيك أفـ نـ ـ ي

تَ المعاني وضاقَ عنـ ك الكلام [(١)]

وصمصام الدولة كذلك رجل صارم في أمره كالسيف الحاد الذي يوقف به حد الخطوب، وقد أتت الصورة هنا بتشبيه الخطوب بسيف يختفي حده ويسقط عند ظهور الممدوح:

فما مثلُ صمصامِ الخِلافةِ صارم

يفَل به حد الخُطُوبِ ويقطَـ ـ ـ ـ ع

شديد نياطِ القلبِ لا يستخِفـ ـ ـ ه

وميض المواضي والوشيج المزعزع

تَراه إذا ما جئتَ تطلُب رفـ ـ ده

جميلَ المحيـا وهو في الروع أروع[(٢)]

ويطالب الشاعر صمصام الدولة أن يكون كأبيه لا يعرف الهوينى أبدا حتى تتبرأ الهوينى منه، إذ جعل الهوينى إنساناً ينكر الممدوح لأنه لم يسبق له التعرف عليه، فالممدوح صاحب نخوة يهب لنجدة من يستصرخ، حتى إن نجدته وصلت إلى من تلد ليلاً لتخفف ألمها، والسعدي يشير إلى أن عطاء ممدوحه لا ينقطع فالخير دائم الحلول عنده، مصوراً دوام الخير في منزله، وكأن سحاباً خصص ليقف فوقه فيسقيه دون انقطاع، وقد شبه الرعد والبرق بأنسان لا يتوقف عن زيارة عزيز عليه وهو الممدوح:

وكن كأبيك تُنْكِره الهويـ ـ نـ ـا

وتَعـ رفُـ ه المـ طرقـ ـةُ الـ ولـ ُود

سقته الساريات ولا أغـ ـ بـ ـ تْ

زيارته الـ بـ وارقُ والـ ـ رعـ ود

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٠٣، ص٢٠، ب٥ ٧.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٠٦، ص٣٠، ب٥ ٧.

نياطُ كل شيء: مُعَلَّقه كنياط القوس والقربة. انظر اللسان مادة: نوط.

فقد كان الرجاء يسيح فـ ـيـ ـهِ

ويـ ـكفـ ـى مـ ـن عـ ـقُوبتهِ الوعيد[١]

ويعجز لسان ابن نباتة عن وصف بهاء الدولة وإعطائه حقه، ومقلة الناظر كذلك عجزت عن إدراك رؤيته لعظم شأنه، فهو الجريء الذي يحمل السيف الكريم البتار، وعندما ينظر إليه الشاعر وهو فوق السرير يرى أباه عضد الدولة بعزه القاهر، فهو كوالده قادر على تدبير الأمور:

يقصر عنه لِسان البليـ ـ ـ ـ ـ ـغ

ويفضـ ـلُ عـ ـن مـ ـقـ ـلةِ الـ ـنّـ ـَاظِـ ـر

جريء الجنان يلاقي الحسـ ـ ـام

بـ ـ ـأكـ ـ ـرم مـ ـن حـ ـدِةِ الـ ـبـ ـاتِـ ـر

...إذا ما رَأيتُك فـ ـوقَ الـ ـسـ ـريـ ـ ـر

ذكـ ـ ـرتُ أَبـ ـ ـاك مـ ـ ـع الـ ـ ـذاكِـ ـر

كأني أَرى عضد المكرمـ ـ ـ ـ ـ ـا

تِ يـ ـ ـرفُـ ـ ـلُ فـ ـ ـي عِـ ـزهِ القَاهِـ ـ ـر

مكباً يدير عويص الأمـ ـ ـ ـ ـ ـو

ر كـ ـيسـ ـاً علـ ـى كأسِـ ـهِ الدائِـ ـ ـ ـر[٢]

ويكرر الشاعر كثيرا انتساب الممدوح إلى والده الأصيل، فهو فرع جذوره زهر النجوم في السماء، ونستطيع رؤية جمال الصورة التي طرحها السعدي إذ استبدل الأرض بالسماء حين جعل النجوم جذوراً لفروع أشجار غُرِست في السماء لرفعة منزلتها بدلاً من غرسها في الأرض:

كُل الملوكِ وكل من طَلَب العلا

عمـ ـن يقَدم شـ ـاوُه مسـ ـبوقُ

إلا بـ ـهـ ـاء الـ ـدولـ ـتيـ ـن فإنّـ ـَه

فـ ـرع له زهر النجومِ عـ ـ ـروق

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٠٧، ص٢٩، ب١٠ ١٢.
الطُّروق من الطَّرْق وهو الدَّق، وسمي الآتي بالليل طَارِقاً لحاجته إلى دَق
الباب. وطَرَق القومَ يَطْرُقُهم طَرْقاً وطُروقاً: جاءَهم ليلاً، فهوطارِقٌ. انظر اللسان مادة: طرق.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٢٦، ص١٠٧، ب٧ ٢٠.

...ملك البلاد مع العِبادِ وَأشْرقَتْ

بضيائهِ الدنْيـا وساغَ الريـ ـقُ[١]

ويمتلك بهاء الدولة وقارا يمنعه من الابتسام والشاعر يورد هذا المعنى حين يشبه الوقار بالرداء الذي يلبسه الممدوح فيسبغ عليه صورة العلو والسؤدد، وينتقل السعدي إلى صورة أخرى ليعبر عن تولي الممدوح الحكم صغيراً، إذ شبه الحكم بالثمار وشبه الممدوح بالجاني الصغير السن الذي لم ينتظر حتى يكبر ليحصل عليها، ويؤكد السعدي هنا أن وجوه الملوك العظام تخر ساجدة أمام ممدوحه رغم صغر سنه، فقد شبهه الشاعر بالصقر الذي يصرصر فوق جبله العالي:

أَعـدوا السيـوفَ لأعدائِـهم

فأين السيـوفُ وَأين القِمـَم

ولـكـ ـن مـ ـ رتـ دياً بالوقا

ر يمنَعـه الجِـد أن يـبـتِسم

جنَى وهو طفلٌ ثِـمـار العـلا

وساد الورى وهـ و لم يحتَلْـمِ

تُضام لـ ـرؤيتـ ـهِ سـجـداً

وجوه الملوكِ التي لم تُضـ ـم

كأن على خَشَباتِ السـ ـ ـرير

صقْراً يصرصِـر فوقَ العلـَم[٢]

أما مدحه للوزراء فكان بالكرم واللين مع الناس وكرم النسب، ومن ذلك مدحه لعلي بن ديرزشت بلين القلب، وعبر الشاعر عن هذا المعنى بتشبيه الغمام بالأم التي تمتلك قلباً حنوناً، وتشبيه التراب بالطفل الصغير الذي يحن عليه فيرويه بالماء، فصورة علاقة الغمام بالتراب كصورة علاقة الممدوح برعيته، أما صورة كرمه مع الشاعر فجاءت بتشبيه الممدوح بالسحب وعطائه بالأمطار التي لا تُطلب إلا من مصدرها:

فلم أطلُبِ المعروفَ من غير كفه

وهلْ تُطلَب الأمطار إلاّ من السحبِ

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٧، ص١١٠، ب١٣ ١٦.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٢٨، ص١١٥، ب١٠ ١٤.
صرصر الطائرُ: صَوَّتَ، وخص بعضهم به البازي والصقر. انظر اللسان مادة: صرر. العلم: الجبل الطويل. انظر اللسان مادة: علم.

نمتك عرانين الورى وتَنازعـتْ

نِطـاقَـك أصـلاب الجبابـرةِ الغـُلْبِ

فلا ديرزشْتٌ خان مجدك مـجده

ولا فـارس شانَتْـك في سالـفِ الحقْبِ

ورثتَ كتاباً عن يلان وعنهمـا

ورثتَ بنـي ساسـان حِزباً إلى حِـزبِ

لألين من قلبِ الغَمامِ على الـثّرى

وأقسى على صرفِ الزمان من الهضبِ [(١)]

ويمدح السعدي كذلك الوزير أبا محمد بن العباس بيمن النقيبة والكمال والسماحة، بتشبيه حركات الممدوح بالمكان الهادئ، وتشبيه المجد بالإنسان الذي لا يشعر بالاستقرار إلا في هذا المكان:

فتى يستكين المجد في حركاتِهِ

ويـخْلُقُ مـن أخْـلاقِهِ والـشّمـائِل

بعيد المدى حتى تَفَجر غـــارةً

تُـغيـّر ألـوان الظّـبـا والعوامِـل[(٢)]

والوزير أبو محمد بن العباس كذلك عادل ناشر للحق بعد أن كان ذلك الحق بعيدا، وجاء هذا المعنى في تشبيه الشاعر شمل الناس بحبات الدر وتشبيه عدل الممدوح بالسلك الذي يلمها وينظمها، والممدوح كذلك يمتاك ابتسامة رسمها الشاعر حين شبه بياض أسنانه التي تكشف عن الابتسام بوميض الغمامة، فهذه الابتسامة تخفف عن الناس همومهم، وجاءت صورة حال الناس عند رؤية ابتسامة الممدوح حين شبه السنين المظلمة بالوحش الذي يغرس أظفاره في أجسادهم ولكن ابتسامة الممدوح ساعدتهم على البدء بتقليم أظافر ذلك الوحش ليزول الألم عنهم:

(١) الديوان: ج١، ق٣٤، ص٣١٦، ب٢٣ ٢٧.
عرانين الناس: وجوههم، وعرانين القوم: سادتهم وأشرافهم. انظر اللسان مادة: عرن.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٥، ص٣٢٣، ب٢٤ ٢٥.
عامِلُ الرمح وعامِلتُه: صدرُهُ دون السنان، ويجمع عوامل. انظر اللسان مادة: عمل.

وأصبح شَملُ الناسِ بعد تبـ ـ ـ ددٍ

ينـ ـظّـ ـم في سـ ـلكٍ من الحكم عـ ـادِل

تبسمتَ فيهم عن وميضِ غَمامةٍ

نقلم أظْفار السنين المواحِـ ـ ـ ـ ـ ل[1]

ج_ صورة المرثي في شعره:

لم يقتصر الشاعر على مدح الممدوحين في حياتهم بل ظل مخلصا لهم حتى بعد وفاتهم، ويظهر ذلك جليا في رثائه لهم معبرا عن حزنه بخسارتهم التي لن يتمكن الدهر من تعويضها، وكعادته يصب جام غضبه ونقمته على الدهر في كل مصيبة تقع عليه وعلى من حوله، وهو يتمنى أن يملك زمام أمر الموت حتى يمنعه عن المرثي أو يرده عنه ويحل مكانه:

لو كنتُ أملِك أمراً حم موقعـ ـه

كَـ ـفَـ ـفْـ ـتُ بادرةَ الأقدار عـ ـن أجـ ـلِه

أو كان يقْنَع بي أعداؤه بـ ـدلاً

لكنتُ أولَ مـ ـشهودٍ عـ ـلـ ـى جـ ـمـ ـَلِه[2] .

وابن نباتة يؤكد في رثائه أنه يخلد ذكر شخوص مرثيين لم يجد في ثنايا الكتب حديثا عن مناقبهم، وفي هذا المعنى يجعلنا نقف لنتأمل منظره وهو يقلب صفحات الكتب بحثاً عن مدائح للمرثي تخلد ذكره بلا نتيجة، وليتدارك الشاعر هذه النتيجة استنجد بذكر المرثي كي يساعده في البحث، ويظهر هذا في قوله، (وذكره يسأل الركبان عن سبله) فالمرثي هنا يظهر على هيئة إنسان يقف على الطريق ليسأل الركبان عن سبيل صاحبه، ولكن دون نتيجة فيضطر الشاعر إلى العودة إلى وعيه حين تأكد خوفه من ضياع مكارم المرثي والتي شبهها بالثاقب الذي يقتبس نوره من شعلة النار -المرثي- فيسارع الشاعر إلى كتابة أبياته والتي شبهها بالوسام الذي سيخلد ذكر المرثي، والسعدي طالما شعر اتجاه المرثي بالمسؤولية لذا فهو يشبه نفسه بالراعي ويشبه ذكر المرثي بالأبل التي لم تقر جفونه بعد مصرع المرثي:

رحِمتُه إذْ رأيتُ الكتب خالـ ـيـ ـةً

من مدحـ ـهِ وكلام الناسِ مـ ـن مَثِلـ ـه

(١) الديوان: ج١، ق٣٥، ص٣٢٥، ب٣٥ ٣٦.
(٢) الديوان: ج١، ق٢١، ص٢٤٥، ب١٠ ١١.

مسافر لا يرجي الأهـلُ أوبـَتَـه
وذكـره يسـألُ الركـبان عن سبابـه
حتى إذا خِفتُ أن تُنْسى مكارمـه
ويخْمد الـثـاقـب الـوقاد من شُعله
وسمـتُـه بـثنـاءِ ما أردتُ بهِ
إلاّ محافـظةَ الـراعـي على إبلـه
يا هلْ تقر المعالي بعد مصرعِـهِ
عيناً وتعملُ شيـئاً كان مـن عملـه(1)

كما أن موت المرثي _وهو أبو المكارم_ سبب لوالده الأمير سيف الدولة الحمداني حزنا يهد الجبال الرواسي:

وما فيه مفقود إذا كنتَ حاضراً
ولا فيهِ مثكول إذا كـنـتَ بـاقِـيـا
ولما عدِمنا الصبر بعد محمـــّدٍ
أتينا أباه نـستـفيد الـتـّعازيــا(2)

ويلتقط السعدي صورة حال المودة والإخاء والحب بعد المرثي، فقد شبه المودة والإخاء بالماء الصافي الذي أصابه التكدر فأصبح عكراً بعده، وشبه السعدي الوصل بإنسان مات والصفاء بإنسان أصابته العلة في جسده من الحزن على المرثي، كما صور حال قلوب الناس وقد خلت من المحبة وامتلأت بالكذب والرياء بعد موت المرثي:

تَـكـدرتِ الـمـودةُ والإخـاء
وماتَ الوصلُ واعـتَـل الصفــاء
وبدلَتِ الخَلائقُ واستَحـالــتْ
فـكل مـحـبـّةٍ فـيـهـا ريـاء(3)

(1) الديوان: ج١، ق٢١، ص٢٤٦، ب١٥-١٩.
(٢) الديوان: ج١، ق٥٧، ص٣٩٤، ب١٥-١٦.
(٣) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦٠٦، ب١-٢.

ويؤكد المعنى ذاته في رثاء الصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد:

متع لحاظَك من خِل تُفَارِقُـــه

فـلا أَخٌ لـك بعـد اليـوم بـالوادي[(١)]

ونراه في مرثية أخرى يلجأ إلى التجسيد إذ يلبس لباساً من الهموم، ليشعرنا بحالة من الحزن العميق وقد كلله اليأس الظاهر برفض شراهة الرغبة في الحياة قبل موته والأقبال على الموت إذ لا داعي لبقائه بعده:

سأدرع الهموم عليك ثَوبـاً

صـباحـي والـمـساء بـه سـواء

شَرِهتُ إلى البقاءِ وكان لوماً

وهل لي بـعد فَـقـدِكـُم بـَقـاء[(٢)]

ويبث لنا الشاعر أحزانه ليبين لنا مدى تعلقه بالمرثي، فهو يتمنى أن يكون قطعة من ملابسه أو ذرة من تراب قبره، علّه ينال السعادة في القرب منه:

يا ليتني كـنتُ من ملابســـــهِ

في التربِ أَولا فـكنتُ مـن تـُربـه[(٣)]

ويصل الأمر به إلى أن يحسد أعضاء ابن عمه لأنها ستقيم معه في قبره:

مِـن حسـدِي فـيـه ما أَلم بـــهِ

أَحـسد أَعـضاءه عـلى وصـبِـه[(٤)]

ونرى حال السعدي في مرتبة أخرى وقد تملكه اليأس والحزن، وآثار الدموع الغزيرة بادية على محياه حتى نفدت دموع الشاعر من كثرة البكاء عليه، ويشير الشاعر كذلك إلى إن حظه من أصدقائه ليس إلا البكاء والحسرة عليهم، مؤكدا أن لا عدة ولا غيرها تشفي غليله:

لكل من إخاءِ أخيهِ حـــــظ

وحـظّـي مـن تذكّـرك الـبـكـاء

(١) الديوان: ج٢، ق١٣٨، ص١٦٨، ب٢٢.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦٠٨، ب١٥ ١٦.
(٣)الديوان: ج٢، ق١٥٤، ص٢٥٣، ب٤٣.
(٤)الديوان: ج٢، ق١٥٤، ص٢٥٣، ب٤٢.
الوَصَب: الوجع والمرض، والجمع أوْصاب. انظر اللسان مادة: وصب.

بأيةِ عدةٍ ألقى غـلـيـلـ ـ ـي
إذا لم يبـْقَ فـي الـعـينـيـن مـاء(1)

وبعد موت المرثي لم يبق أحد يرعى العطاء للجوعى ويروي عطش الظمأى من الناس، فالمرثي كان أكرم من على الأرض وأرأفهم على العباد:

يعطى الجزيلَ بلا وعدٍ يسوفُـ ـ ـ ـه
ولا يـ ـعـ ـاقِـ ـب إلا بـعد إيـَعـ ـادِ
ومن لجوعان لا مِن مطْعمٍ سغبٍ
ومن لظَمآن لا من مشْربٍ صـ ـ ـ ـ ـادِ(2)

والمنية عنده ذات حظ عال لنيلها من المرثي، فهو -أي المرثي- أكمل الخلق في هذه الأرض من حضر وبادية، والسعدي هنا يظهر المنية في صورة العبد الذي يؤمر وينهى، ومن ثم يصبح العبد ربا يأمر وينهى. ولا تتوقف الصورة عند ابن نباتة على ذلك فقد عاد إلى الدهر والمنية فجعل منهما أسداً مفترساً وجعل البشر على الأرض فرائس لا يتوقف عن أكلها:

حسب المنيةِ فَخْراً أَنها ظَفِـ ـرتْ
بأكمل الخَلق من حضرٍ ومن بادِ
أَبعد ما كنتَ تَنهاها وتَأمرهـ ـ ـ ـا
تنقاد طوعاً لها يا خير منقـ ـادِ
والدهر كالأسدِ الضرغامِ يا كُلُنا
أَكلَ الفَريسةِ اصلاحاً بإفْسـ ـ ـ ـادِ(3)

ويغدو الدهر في هيئة إنسان غبي ومع ذلك فهو صاحب سطوة على الناس وعلى الشاعر الذي يقف أمامه ذليلاً:

لقد فَطَن الدهر الغبي لـ ـنـكْـبـ ـ ـ ـةٍ
يـذل لها عبد العـَزيـز ويضـرع
هنيئاً له أَني ألمتُ لِصـرفـ ـ ـ ـ ـ ـهِ
وأَني مـ ـن أَحداثِـ ـهِ أَتَـخَشـع

(1) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦٠٩، ب١٧ ١٨.
(2) الديوان: ج٢، ق١٣٨، ص١٦٨، ب٢٣ ٢٥.
(3) الديوان: ج٢، ق١٣٨، ص١٦٩، ب٢٨ ٣٠.

ولم ترع لي يا دهر حق نَزاهتي

وتركي لك الشيء الذي كنتُ أمنَع[1]

وفي صورة أخرى يظهر السعدي الزمان في هيئة مخلوق أجرب لا يشفى من جربه إلا بالحكاك، وهذا الحكاك هو تصيده لأرواح السادة:

ما لزمانٍ عدا عليهِ عـ ـدتْ

عليـه أُم الربـيقِ من نُوبـِه

يأخذُ ســاداتـنــا ويتـركـُنا

مستشفياً بالحكاكِ من جربِه[2]

ثانيا: صورة المرأة في شعره.

مثلت المرأة عند ابن نباتة السعدي ذلك الدور الذي لعبته عند غيره من الشعراء، فهي رونق الحياة الذي لطالما ضحى الكثيرون في سبيل نيله، فسهروا حتى طُبعت النجوم على مآقيهم وبكوا حتى سقيت الأرض من تحتهم بدموعهم، فاحترقوا شوقا واشتعلوا غيرة فلم يطفئ هذا الاحتراق سوى قبلة من نسيم الحبيبة تداعب خدهم مع كل نسمة من نسيم ريح الصبا، لكن هذه القبلة كان لا بد لها أن تخترق حاجز العتاب واللوم والوشاة والحساد لتصل إلى الحبيب المهاجر الذي لم يبق له سوى الأطلال ليقف عليها مستجديا أيام وصله تحت دجى الليل الفاضح ستره بإشراق نور النهار. وبذلك يكون ابن نباتة قد تناول المرأة في شعره في أربع شُعب هي: وصفها، والشوق إليها، والبكاء على أطلالها، والسهر لاستجدائها.

كان الشاعر عفيفا في وصفه للمرأة إذ اقتصر في وصفه لجسدها على تشبيهه بالقمر الذي يطل على قلب المحب لينيره، وهي كالظبية الغنّاء التي جعل منها محبة يصل فيها الحب إلى درجة الوله، كما جعل صورة الشاعر الذي وقع في حبها كصورة الصائد الذي يلقي حبله عليها فيصيدها، إذن نحن أمام مشهد يتشكل من صورة امرأة رقيقة ناعمة ظهرت للشاعر وصحبه من جانب الخدر مع بدور أخريات كشفن الكلال عن جمالهن الوضاء، والشاعر هنا صياد بنظراته إليهن:

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧٢، ب١٥ ١٧.

(٢)الديوان: ج٢، ق١٥٤، ص٢٥٣، ب٤٤ ٤٥.

أم الربيق: من أسماء الداهية وقيل مصغر الداهية. انظر اللسان مادة: ربق.

الجرب: مرض يصيب الجلد، وهو بَثّر يعلو أبدان الناس والإبِل. انظر اللسان مادة: جرب.

ظَبيــةٌ غَنَّــاء فيهــا ولَه

وقع الحــبــلُ علــيهــا فَنَصــــلْ

طَلَعتْ من جانبِ الخِدرِ لنــا

فــي بــُدورٍ كَــشَــقَــتْهــن الكِلَــلْ

أَي عــينٍ بعدنَــا تُبْــصرهــا

ليتنــي أملــك ألــحــاظَ المقَــــلْ[(١)]

وها نحن نقف أمام صورة النساء الحسناوات اللواتي رسمهن الشاعر، ننظر إلى صور عيونهن وبياض وجوههن وقد أحيط بشعرهن الأسود من الجانبين، وإلى تتابع حركتهن الهادئة التي شبهها بحركة طائر القطا، هذه الحركة الممزوجة بابتسامة وكأنها الإشراق بعد الغروب، ويعود هذا الإشراق إلى بياض الأسنان الذي شبهه ببياض زهر الأقحوان وقد تساقطت عليه قطرات المطر القادمة مع هبات رياح الشمال فجلته وزادته نصاعة وجمالاً:

وحور النواظر سودِ القــُرون

بِيض ركِبن إلي الغــــــرر

تَهادين يمشين مشي القَطَــــا

ويبسمن عن ذي غُروبٍ أَغَــر

كما حركتْ شَمَألٌ لاغِــــــب

متُون أَقاحٍ جلاها المطَــــرْ[(٢)]

وقد أعجب الشاعر بجيدها الطويل الواضح وثغرها الجميل، فتنعم بها وبعد هذا التنعم قامت لتغسل كؤوس الخمر فوق جسده لأنه لم يعد يدرك ما يحصل حوله، فقد سكر وفقد الوعي بعد التنعم بها فاخذت تصنع به ما تشاء:

نَعِمتُ بِها يجلو علي كؤوسه

أغَر الثّنايا واضح الجيدِ أحور[(٣)]

---

(١) الديوان: ج٢، ق١١٩، ص٨٤، ب٢ ٤.

(٢) الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٦٩، ب٦ ٨.

اللُّغوبُ: التعب والإعياء. انظر اللسان مادة: لغب. حور: جمع حوراء وهو أن يشتد بياض العين وسواد سوادها وتستدير حدقتها، وقيل أن تسود العين كلها. انظر اللسان مادة: حور. القرون: الضفائر. انظر اللسان مادة: قرن. الغرر: الخطر. انظر اللسان مادة: غرر.

الشمال: الريح التي تهب من ناحية القطب. انظر اللسان مادة: شمل. أقاح: جمع الأقحوان: من نبت الربيع مُفَرَّض الورق دقيق العيدان له نَور أبيض كأنه ثغر جارية حدَثَةِ السن. انظر اللسان مادة: قحا.

(٣) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٧.

وبعد أن كانت المحبوبة غاسلة لكؤوس الخمر في الصورة السابقة أصبحت عند الشاعر الخمر ذاته، ولكنها ليست كأي خمر يعصر، فهي معصورة من الشمس المشعة، إذ يشبه الشاعر الشمس هنا بكرمة عالية يصنع منها أفخر أنواع الخمر ليستقي منه الشاعر:

فوا ـِ ما أدري أكانتْ مدامةً

من الكرمِ تُجنى أم من الشّمسِ تُعصر(١)

وفي صورة أخرى يصف الشاعر محبوبته بأنها مكتملة المحاسن، إذ لم تبق صفة من صفات الجمال إلا وقد حوتها، فلا داعي إذن لوضع الخلاخل والأساور لأنها لن تظهر من جمال المحبوبة، وهو في هذا البيت يبين سبب عدم إكثاره من وصفها، فكل الكلام والشعر والغزل لن يعطيها حقها:

وقد كملَتْ محاسِنُها فَـمـ ـاذا

عسى الخَلخَالُ يصنَع والسـ ـِوار(٢)

ولم يغب عن السعدي أن يلقي بين أيدينا مشهداً سينمائياً قصيراً مكتمل العناصر، فيه زمان ومكان وحركة ولون وشخوص يدور بينها منولوج داخلي يعبر عن انفعالات الخوف والفرح والنشوة في آن واحد، ومشهدنا الذي نقف أمامه هو مشهد لقاء الشاعر بالمحبوبة منذ خروجها إليه حتى ابتعادها عنه، ويبدأ المشهد حين خرجت المحبوبة من خدرها بخفة وبطء شديد وكأن قدميها أقلام دقيقة ترسم خطوها على صفحة الأرض دون أن تلمسها، وكل منهما يحدث نفسه بنوم العيون والحراس عنهما، وكأننا هنا نلاحظ هذا المنلوج الداخلي من مشاهدتنا للشخصيات أمام الشاشة لا أمام نص مكتوب، ثم ما يفتأ المحبوب أن ينتقل إلى مشهد اللقاء ولحظة العناق ونوم كل منهما بجانب الآخر، إذ لم يكن لهما ساتر سوى ظلمة الليل التي يظهر اللون الأسود فيها كرداء أو قطعة قماش يستر فيها الحبيبان جسديهما العاريين أثناء النوم، لكن لحظة الحزن الممزوجة بالنشوة تظهر وقت وقوف الحبيبة وهي تثني جسدها وكانه قطعة قماش علّها تستره، فتغيب عن الشاعر مخلفة وراءها ما علق بجسدها من طيب عطر تنعش به مجلسه بعد انصرافها:

أتـانـا عـلى وجـلٍ، رجـلُـه

تَخُـ ـط الصحـون ولا تـلـْمـ ـ ـس

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٨.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٢، ص٢٣٩، ب٩.

يـود وقـد نـام حـراسـه
لـو ان الـعـيـون له تـُطـمـس
فبتنا ولم يك غير العنـاق
وغـيـر رداءِ الـدجـى ملـبـس
وولـى يثنـّي لـنـا عِطفَـه
وقد طاب من ريحهِ المجلـس(١)

وما إن يلقاها حتى يضم العناق روحه وجسمه وهو يصور لحظة عناقهما وكأنها عناق للأرواح قبل عناق الجسد:

كـل نيـلٍ كفـرتُه لك يـا ده
ر سِـوى ليلةٍ بـأرض العـراق
ضم فيها العِناقُ روحي وجسمي
وكـأنـّا من الضـنا في فـراق
نلتُها كاشِفَ القِناعِ وغَيـري
لم ينلْها في رقـيـةٍ واسـتراق
وإذا ما ملكتَ بالخُـلـق الأرقَـع
رقّي فـقد أمـنـْتَ أبـاقـي(٢)

ونلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات قد انتقل إلى وصف مغامراته مع مجموعة من النساء اللواتي تعرين وخلعن لباسهن مع المحبوب طوال الليل إلى أن ظهرت تباشير الصباح الذي جاء في الأبيات على صورة إنسان ينعى من سبقه ليحل محله، لكن الحسناوات لم يكن سعيدات بهذا الإشراق، فبدأن يكفْكِفْن دموعهن من شدة الحزن، وقد شبه الشاعر هذه الدموع بالدرر المتساقطة على خدودهن، وجاء تشبيه الشاعر لمدى ألمهن وحزنهن عند الفراق وكأنهن يطأن على الجمر المحترق:

وَأفـنين بالدل لـيـلَ الـتّـمامِ
دون الـثيـاب ودون الأزر

(١) الديوان: ج١، ق١٨، ص٢٣٦، ب٢ ٥.
الوجل: الخوف. الصحن: ساحة وسط الدار، وساحة وسط الفلاة ونحوهما من مُتون الأرض وسَعَةِ مُتونها، والجمع صحون.
انظر اللسان مادة: صحن. يثني لنا عطفه: أي يعرض عنا.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٠، ص٥٦٧، ب٨ ١١.

فلما رأيـن عـمود الصـَبـاحِ

ينْعى الدجـى لـونُه المشتَـهـر

وطئن على جمـَراتِ الـ ـوداعِ

وكفْكـفـْن أدمـعـهن الـ ـدرر[١]

ويبرز الشاعر محبوبته في لحظة الوداع وقد حدق كل منهما في صاحبه وقلبه يحترق، وقد ظهر التفرق على هيئة شخص عظيم وقف الشاعر ومحبوبته أمامه وقفةً انبعث فيها السحر من عينيهما وقد يتعجب الحاضرون من هذا السحر، حيث أظهر المحبان بروداً عجيباً رغم احتراق أحشائهما وتلهبها من شدة الوجد والحزن، وفي هذا المشهد يظهر الواشون بقوة ليفصلوا بين المحبين دونما رحمة تذكر:

ويوم وقفنا للتّفرق وقـفـ ـ ـةً

غَـدا السحر من ألحاظِنا يتعجـب

أرينا ظنَون الحي برد قُلوبنـا

وأحـشاؤنا مـن حرها تتـلهـب

غَداةَ اختلطنا بالشّوامتِ منهم

ولم ندر من مِنّا إلى الحب أقْرب[٢]

وبعد الفراق تبدأ رحلة العذاب برفقة الوجد والشوق والألم والدموع، فالشاعر يتمنى أن يذرف دما بدل الدموع ليعبر للمحبوبة عن حبه، ولا يكتفي السعدي بالحزن إذ يتعجب من لوم اللائمين لهما:

يلومون في دمعٍ تصبب أثـ ـ ـرْه

وقـلّ لـه منّـي دم يـتـَصـبـّب

توافت به أنفاسنا ودموعـنـ ـ ـا

فلم يدر منّا من يلوم ويعـتـ ـ ـب[٣]

وفي مشهد آخر يعبر ابن نباتة عن حزنه، إذ يختار الأطلال لمواساته، وقد جعلها كصديق شرق من بكائه على المصائب التي تحل على صاحبه الذي جهش بكاء دفعه إلى أن يشرق بأدمعه، ويستصرخ خليل قلبه وهو المحبوبة التي لم يعد الشاعر يلقاها حتى وإن كان

---

(١) الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٧٠، ب٩ ١١.
(٢) الديوان: ج١، ق٤٠، ص٣٤٣، ب٩ ١١.
(٣) الديوان: ج١، ق٤٠، ص٣٤٣، ب٧ ١٣.

اللقاء بحاجب يفصل بينهما، وفي ظل هذه الظروف لم يبق للسعدي بعد فراق الحبيبة سوى الوجد والألم والوقوف على الأطلال:

شَرِقْتُ على دارِ الحبيبِ بأدمعي
وقد شَرِقَتْ أطلالُها بالـمصـائِبِ
ألا يا خليلَ القلبِ دون حِجابِـــــهِ
خَليلُك لا يلقى هواك بحاجِــبِ(١)

وتبقى الدموع الشافي الوحيد لما يعانيه القلب من وجد وكمد:

غير أنّي نهيتُ بادِرةَ الــدمع
وفي الدمع راحةُ المشْـتـاقِ(٢)

وما زال الشاعر في أضواء الألم والحزن، فقد جاء التعبير عن هذا الشعور في هذه الأبيات على ثلاث صور: الأولى تشبيهه الجوى والألم بمرض السل الذي يصيب الإنسان فلا يتركه إلا للهلاك، أما الصورة الثانية فهي تشبيه الكرى بالحبيب الذي جفا حبيبه وتركه لألم الحب، وتبرز الصورة الثالثة وهي الأكثر جمالاً هنا إذ يصور السعدي فيها القلوب العطشى التي تحتاج إلى النقع في الماء حتى ترتوي ويزول عطشها، وهذه الصورة ربما هي الأكثر تعبيراً عن الألم، فالشاعر في حال صدى لا يطاق إذ لا يرويه سوى ماء القرب العذب من المحبوبة ووصالها:

ما لنا منك يا ضعيفَ الـودادِ
غير فَرطِ الأسى وطُول السهادِ
وجوى كالسلال لو كنتُ أُبديهِ
لَقَرتْ به عيون الأعـادي
إنما غَيـرة عـليـك وبقيـا
صنْتُه عن عيـادةِ الـعُـوادِ
لا أرى في المنامِ منك خَيـالاً
كيفَ والنوم ما يزور وسادي

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص٩٧، ب٩ ١١. شرقت: غصصت. انظر اللسان مادة: شرق.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٠، ص٥٦٧، ب١٣.

بالكرى جفوةٌ وفيك تَجـ ـافِ

فمتى تَنقَع القلوب الصوادي[(١)]

أما بلاء ابن نباتة في الحب فلا مثيل له، فهو يجلس مع نفسه ويعقد مقارنة بين الحزن على بلائه في الحب، والحزن على من ثكلهم؛ إذ يؤكد صعوبة الحزن على المحبوبة لأنه يؤدي إلى الجنون كما حصل معه ومع قيس حبيب ليلى العامرية، لذا فإن الشاعر سيجعل من السقم صديقا ملازماً له حتى تتساوى عوازر ألمه مع عواذل الحساد فلا يعود يشعر بهما:

بمثل بلائي أو بمثل بـ ـلايـ ـ ـ ـي

تَهون الرزايا عند ثكل الثواكِل

ألا لا أرى مثلي يجن من الهـ ـوى

ولا مثلَ حب العامريةِ قاتـ ـلي

سأصحب سقماً يستوي في ظلاله

عوازر وجدي عنده وعواذِلي[(٢)]

وليس للشاعر ذنب سوى إسرافه في الحب، فقد كان جزاؤه ذلك المرض الذي لن يشفى منه إلا بوصل الحبيب، والسعدي هنا يصور سلوته وحزنه فيشبههما بخمر يشربه ليفني زفراته الحرى من اشتياقه، فهو كغيره من المحبين لا يعلم متى سيلتقي مع حبيبه:

ليس ذَنبي وا ُ يعلـ ـ ـ ـم والأق

وام في حبكم سِوى اسرافي

ها أنا المبتلى المريض فهل سر

رك أن ُأبتلى وغيرك شافِ[(٣)]

* قد شَربتُ السلو قبلَك في الحب

ب وأفنيتُ زفْرتي واشتِياقي

وتمرستُ بالنّوائِبِ واستَـ ـ ـ ـقْ

ضيتُ فيها مآرب الأخْـ ـلاق

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٩، ص١٢١، ب١ ٥.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٨٥، ص٤٠٠، ب١ ٣.
(٣) الديوان: ج٢، ق٢٢٤، ص٥٥٢، ب٨ ٩.

ليس يدري مفارقٌ تـ ـرك الأحب

بة طوعاً متى يكون التّلاقِـ ـي[١]

وبعد الحديث عن علاقته بالحبيبة لا بد أن نعرج على علاقته بقريباته من النساء كأمه وابنته. فقد خصص الشاعر قصيدة كاملة لرثاء أمه التي وافتها المنية فوقعت من مكان عال حين كانت تبشره برد دياره إليه، وهو في هذا المشهد يتفاجأ بموتها فيشبه نفسه بالطفل الرضيع الذي لا حيلة له بعد فقد ثدي أمه، ويأتي الشاعر بالوصف الحسي لوالدته فهي عفيفة حيية مشبهاً هذا الحياء بقناع تلبسه لتغطي وجهها إذا سفر الحجاب عنه:

فـ ـقـ ـدتُ كبيراً بِر ُأمٍ حفِـ ـيـ ـَةٍ

كما فقد الثدي المعلّلَ مرضع

إذا اختفرتْ زان الحِجالَ عفَافُها

وإن سفَرتْ فبالحياءِ تُقَنـ ـع

تُبادر نحوي تبتغي َأن تَسرنـ ـي

ولم تدر َأنّي بالسرور ُأروع[٢]

لقد جاءت المنايا إلى أمه بصورة المتحايلة التي تتحايل بأثوابها وتتصنع عليها ساعة غدت قريرة فأخذتها على حين غرة، بعد أن كانت تمثل أحد طرفيه الذي قطع بموتها:

وإن المنايا إذْ غَدوتِ قَـ ـريـ ـ ـ ـرة

غَـ ـدتْ لكِ في أثـ َوابها تَتَصنع

وقبران بالزوراءِ ُأمي ووالـ ـ ـ ـدي

كلا طَرفي مجدي يجب ويجدع[٣]

ويقف الشاعر في القصيدة ذاتها أمام الدمع يخاطبه ويبثه خلجات صدره، وهو يطمح أن يجد منفذه عنده رغم علمه المسبق بأن الدمع لا يشفع للمحزون، والسعدي مع ذلك كله يجدد البحث عله يجد للعين البديل عن قطرات الدمع التي جفت، وذلك في استعارة دم القلب حين شبهه بالجار الذي يشعر مع جاره فيعيره ما يريد لسد حاجته، ويستحضر الشاعر الدمع في مشهد آخر يشبهه فيه بالبخيل الذي يأبى تقديم المواساة والنصرة للحزن الذي ظهر في هذا

---

(١) الديوان: ج١، ق٩٠، ص٥٦٦، ٢ ٥.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٨ ١٢.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٥ ١١.

المشهد كإنسان مبتلى يحتاج إلى صديقه الدمع، لكن هذا الدمع يبخل عليه فلا يذرف دمعاً ولا يفيض ألماً معه، وكل هذا الألم الذي يعبر عنه الشاعر يتجسد في موقف موت أمه، وهو يصور لنا منظر النساء اللواتي يولولن ويصرخن لعودتها ولكن دون فائدة، وبعد هذا كله يعود ابن نباتة إلى مخاطبة ذاته قائلا: ليت بمقدور الناس رد الموت فأرده عنها :

أيا دمع هل للحزن عندك مـطْمـ ـع
فما كل محـ زونٍ إلى الـ دمع يفْزع
وإن كنتَ قد أفنيتَ ما آلَ فاستَعـ ـ ـرِ
دم القلبِ واعلـ م أن ضرك يـ نْفَـع
...أبى الدمع يوم الدور أن ينصر الأسـى
فلا ذرفـ تْ عيـ ن ولا فاض مـ دمع
...فليتَ النساء المعولاتِ فـ ـ ديـ نـ ـَها
من السوءِ أو ضاجعنَها حيثُ تَضجع
عشِيةَ يستَصرخنَنَي لـ دعـ ـائـ ـهـ ـا
وهلْ يدفع النـ ـاس الحِـ ـمام فـ ـأدفَع(١)

أما البنية فهي الحنون البارة التي تمثل السكن لوالديها، فهي الأقرب للقلب والأكرم في عطائها للبخيل من ود وعطف، ففي طفولتها تنعش القلب عند ضمها ولثمها وتقبيلها، وقد جعل الرحمة في قلبها وكأنها صبت عليها من لدن رحيم كريم:

ولَعمري للـ بـ ـنـ ـتُ أَصـ بـ ـَثُ لـ لقَـ لْ
بِ وأَدنـ ـى إلـ ـى نـ ـَوال البـ ـَخِيل
قـ ـلت ـ لَ ا ُ قـ ربـ ـهـ ـا مـ ـا أَلـ ذ ال
لَـ ـثْـ م منـ ـها وضـ ـمـ ـةَ الـ ـتـ ـقبـ ـيـ ـل
ما لها من هوى النفوسِ وما صـ ـ ـُب
ب عـ ـلـ ـيـ ـهـ ـا مـ ـن رحمةٍ وقَبـ ـ ـول(٢)

والبنات هن الحافظات للعهد في غياب الوالدين، والراعيات لسر أزواجهن حين يتزوجن، وهن كذلك المعللات والمدللات في حالة المرض، والشاعر يستبعد عنهن العقوق وجفوة الوالدين:

---

(١)الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧٠، ب١ ٢٥.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٨٧، ص٤١٣، ب٥ ٧.

اللواتي يحفَظن عهدك بالغـ ـ ـَي

بِ ويرعين سِـر كـل خـليـل

وإذا غِبن عن سقَامِك والـ ـ ـبـ ر

ءِ فـمـن للـدلال والـتعـلـيـل

لا عقوقُ البنين يعهد فـيـ ـهـن

ن ولا جـفْـوةُ الأبِ الـمـملـ ـول[1]

ويمكن القول هنا إن المرأة لم تنل نصيبا وافرا من شعر السعدي، أما صورتها فلم تخرج عما ألفناه في الشعر العربي القديم.

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٨٧، ص٤١٤، ب٩ ١١.

الفصل الثاني

صورة الطبيعة في شعر ابن نباتة السعدي:

صور ابن نباتة الطبيعة بشقيها الهامدة والنامية فوصف السماء بما فيها من نجوم وكواكب، ووصف أرض الصحراء وما فيها من حيوان متكئا في ذلك كله على ثقافته التي أثرتها رحلاته بين الأمصار. وفي هذا الفصل أسعى إلى تجلية هذه الصور وإظهار ما فيها من إبداع.

أولا: الطبيعة النامية:

تظهر الطبيعة النامية في شعر السعدي في وصفه لحيوانات الصحراء، وهو يهتم كثيرا كعادة الشعراء في عصره بتلك الحيوانات التي تستخدم للحرب كالخيل والناقة دون إغفال ملك الغابة الذي يمثل الشجاعة والقوة، كما يذكر الطيور والحيوانات الأُخَر إذا ما رآها قادرة على التعبير عما يريد قوله.

أ- الخيل:

تناول ابن نباتة السعدي الخيل بأسلوب يراوح بين الصفات الجسمية والمعنوية، ليبرز قوتها التي ما انفك الممدوحون من استخدامها لتطير بهم محلقة في سماء المعارك كنجم لامع مضيء، فهو أصيل كريم نجيب طمر طِرف أقب صاهل أرعن صريح العتاق، ومن أهم هذه الصفات القوة فالخيل مكتملة العضلات تارة وضامرة تارة أخرى، وهما صفتان تدلان على أنها مستعدة باستمرار لخوض المعارك، فالسير والمواجهة المستمرة في المعارك تجعل منها ضامرة مكتملة العضلات، وقد جاءت صورة هذه الفرس وهي ترفض أن يراها صاحبها واقفةً بلا فائدة وقد التفت أغصان نبتة الأسل عليها لطول وقوفها، والسعدي يصور هذه الفرس بصورة من امتلأ جسده بالقشور الناتجة عن الطعن والجراح الكثيرة في الجسد، وربما تكون هذه الصورة في هيئتها هذه مثير للاشمئزاز لكنها مشرقة لأنها تدل على قوة الخيل واستمرار دفاعها عن صاحبها:

ألا يا أيها الملك الرؤوفُ
إلى كم ذا التأمـ ـّلُ والوقـ ـوفُ
وقد حنتْ جيادك أن تَراها
يلاف صـ ـدورها الأسلُ المنيـ ـفُ

مكملة الجوانِبِ والنّواحـ ـ ـ ـ ـي

وآثار الطعـ ـان بِها قـ ـ ـُروفُ [١]

ويجعل السعدي الخيل في سرعتها مسابقة للبرق، فكلما خفّ وزنها زادت سرعتها لتصبح كالطير والبرق في السرعة أثناء الحركة، وتظهر سرعتها كذلك من خلال الغبار الذي تثيره أثناء المعركة فهي تحول الصخر ترابا حين تطأ عليه:

وقّب يبارين الرياح بمركـ ـزٍ

رميت بها عن قوسِ همك معقِلا

تَمر كأن البرقَ شَق غُباره

وقد تَركتْ في أملسِ الصخْـ ـر قَسطَلا [٢]

ففي هذين البيتين نقف أمام حلبة سباق بين متنافسين هما: الريح وخيل الممدوح، فقد شبه الشاعر الرياح والخيل بالسهام التي تُطلق من قوس الممدوح فتهب مسرعة لتصل إلى المعقل المراد، وفي أثناء هذا الانطلاق يرسم لنا السعدي صورة الخيل بسرعتها وتفوقها على الرياح حين رسم لنا صورة الصخر من تحت أقدامها وهو يتحول إلى رمل وقسطل متطاير في الهواء. والملاحظ هنا أن السعدي لما أراد التعبير عن سرعة الخيل اتى لنا بصورة مشهدية تمتلئ بالحركة.

ويفتخر السعدي بسرعة خيله التي لا يعوقها شيء سوى رؤوس أعدائه المنتشرة على الأرض:

وما هي إلا شِدةٌ تسبقُ الدجى

إلَيها ولو أن النّهار محيقُ

فإن عاقَ عنها سرعةَ الخيل عائِقٌ

فقتلاكُم ملء الفِجاجِ تَعوقُ [٣]

وقد جاءت سرعة هذا الخيول في صورة أخرى كأداة حادة يشق بها الممدوح الطريق إلى أعدائه، فبسرعة خيله يشق الطريق شقاً:

---

(١) الديوان: ج١، ق٨، ص٢١٩، ب١ ٣.
الأسل: واحدته أسلة وهو نبات له أغصان كثيرة دقاق بلا ورق ولا شوك إلا أن أطرافها مُحدَّدة، وإنما سُمِّي القنا أسلا تشبيها بطوله واستوائه. انظر اللسان مادة: أسل. القروف: جمع القرف وهو القشر. انظر اللسان مادة: قرف.
(٢) الديوان: ج١، ق٤٣، ص٣٦٣ , ب٤٠ ٤١.
الأقَبّ: الضامر وجمعه قُبّ. انظر اللسان مادة: قبب. القسطل: كثرة الغبار. انظر اللسان مادة: قسطل.
(٣) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٨، ب٣٤ ٣٥.
المَحْق: النقصان وذهاب البركة. انظر اللسان مادة: محق.

وذا حياءٍ لطيفِ القول يحشِمه

يلقى السنان بوجهٍ غير محتشِمِ

ثم انثنيتَ إلى تامور دهوتِهم

تَشُقه بنحور الخيل واللجمِ[١]

وتباري خيول الممدوح بقوتها حدة السيف الصارم في المعركة، وابن نباتة في جعله السيف والخيل والرمح في منافسة مستمرة على نصرة الممدوح يحولها من أداة حرب إلى أسباب نصر محتم:

تعتادها بعد القيـادِ سـلاهب

من آل أَعوج والصريح عِتَاقُ

يرقُمن بالبيـداءِ كل مضـلّةٍ

بسـنابِـكٍ آثارهـن حِقَـاقُ

وعلى المخَارم والصوى من وقْعِها

ملْس الجلامِدِ والحصى افْلاَقُ

وكأنـهن صـوارم هِنديـة

يسـتلها من ليـلِهِ الإِشْراقُ[٢]

ففي هذه الأبيات نرى جمال التركيب في الصورة عند السعدي، إذ يورد لنا صورة حركية تتمثل بتشبيه الخيل بالسيوف الحادة اللامعة،وتظهر الحركة هنا في صورة استلال السيوف من أغمادها وكأنها إشراق يستل نوره من ظلمة الليل.

وفي صورة أخرى تأتي الخيول كمحكوم مخاص لحاكمه، والشاعر هنا يمدح الممدوح باحتكامه ألى السيف والخيل والهمة العالية، وهذه أمور من احتكم إليها ملك زمانه:

ومن حكّم النّهد الطمر وسيفَه

وهمته في دهره فهو حاكِم[٣]

---

(١) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٩، ب١٩ ٢٠.
التامور: صومعة الراهب. انظر اللسان مادة:تمر. دهوتهم: دهاتهم وعقلائهم. انظر اللسان مادة: دها.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٤، ب٢١ ٢٤.
السَّلْهَبُ: الطويل عامة، وقيل هو الطويل من الرجال، وقيل هو الطويل من الخيل والناس، والسَّلْهَبُ من الخيل: الطويل على وجه الأرض. انظر اللسان مادة: سلهب. صريح: اسم فحل مُنْجِب. انظر اللسان مادة: صرح. السُّنْبُك: طرف الحافر وجانباه من قُدُمٍ، والجمع سَنابِك. انظر اللسان مادة: سنبك. الصُّوى: الحجارة المجموعة، الواحدة صُوَّة. انظر اللسان مادة: صعنب. أرض جَلْمَدة: مُحْجِرة. انظر اللسان مادة: جلمد.
(٣) الديوان: ج١، ق٢٥، ص٢٦٨، ب٦. النهد: يقال فرس نهد أي جسيم مشرف. انظر اللسان مادة: نهد.

ويرسم السعدي صورة سواد الفرس مشبها هذا السواد بسواد الليل، وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى بصورة جعل فيها سواد الخيل ماء يقطر وسواد الليل قطرة من قطرات هذا الماء، وتكتمل صورة الحصان بوصف وجهه الذي ينتصفه بياض طبعه نور الصباح على جبينه، فقد جعل الشاعر من الصباح إنساناً يلطم وجه الحصان ليطبع على هذا الوجه بياضاً على الجبين. وسواد لونه وبياض جبهته وتبرقع جسده باللون الأبيض كل هذا يشير إلى كرم أصل هذا الحصان:

نَختـَل منه على أغَر محـَجلٍ

ماء الدياجـى قَـطْـرةٌ مـن مـائـهِ

فكأنّما لَطـَم الصـباح جبينـَه

فاقتـص منه فخاض في أحـ ـشـائِـهِ

متَمهـلاً والبـرقُ من أسمائِهِ

مـتـبـرقعـاً والحـسـن من أكفـائـهِ[1]

ويصف السعدي شكل الخيل التي أهداها إياه سيف الدولة حين جعلها سوداء حالكة يستمد الليل منها ظلمته، إذ شبه البياض الذي يتوسط جبينه وكأنه الثريا في وسط سماء مظلمة، والسعدي يصف حركة الخيل حين شبهه بمن يسير خاف النهار فيطوي ما بعده من أفلاك ونجوم، وهو في هذه الصورة يشبه الفلك بقماش يطوى والخيل بسرعته طائر يطوي هذا القماش لسرعة خطوه عليه، يقول:

وأدهم يستمد الليل منه

وتطلع بين عينيه الثُريا

سرى خاف الصباح يطير مشيا

ويطوي خلفه الأفلاك طيا[2]

فالخيل عند الشاعر ترمز للقوة والنصرة في الحرب، وترمز كذلك للرفعة والشموخ في السلم، وبذلك تكون حاضرة في حياته سلما وحربا.

---

(١) الديوان: ج١، ق٢٦، ص٢٧٤، ب٤ ٦.
أغر: فرس أغر فيه غرة والغرة (بالضم) بياض في الجبهة. انظر اللسان مادة: غرر. المحجل: هو الذي يرتفع البياض في قوائمه. انظر اللسان مادة: حجل.
الدياجي: الظلام. انظر اللسان مادة: دجج.
(٢) الديوان: ج٢، ق٢٣٤، ص٥٧٩ ٥٨٠، ب١ ٣.
الدُهْمة: السواد، والأدهم: الأسود يكون في الخيل والإبل. انظر اللسان مادة: دهم. الوشك: السرعة. انظر اللسان مادة: وشك.
الفوات: الذهاب، وفاتني الشيء ذهب عني. انظر اللسان مادة: فوت. المُحَيّا: جماعة الوجه، وقيل: حُرُّهُ، وهو من الفرس حيث انفرق تحت الناصية في أعلى الجبهة وهناك دائرة المُحَيَّا. انظر اللسان مادة: حيا.

ب- الناقة:

رمز الصبر في الحر والقر والقفر والحرب، ثابتة صامدة إلى جانب صاحبها لا تشتكي. والسعدي يشبهها بالصديق المخاص المصاحب لصاحبه حتى في الليالي المظلمة:

إلى كم تَشكّاني المطي وكم تُرى
أواصـلُ إدلاجـي بهـا وتـأوبـي
لعلّ صروفَ الدهر تَرثي من القَذى
لـمكـتـحـلاتٍ بالحنـادسِ لُـغّـَبِ[(١)]

فهو في هذه الأبيات يشبه الناقة بالإنسان الذي أهلكه السفر والترحال فبدأ يشتكي من صاحبه الذي لا يعلم متى يتوقف عن الإدلاج والإياب، والسعدي يشبه صروف الدهر بإنسان حساس يرثي حال تلك الناقة التي أعياها التعب في أكثر أيام الشهر ظلمة.

ولم يغفل ابن نباتة عن تصوير قوة هذه الناقة التي لا تزال صامدة كالجلمود رغم الحر والقر والحرب والعطش المستمر، إذ يقول:

يـنـزلُ فـي كـل فـلاةٍ صيخـُود
للـركـبِ عـن عيرانةٍ كالجلْمـُود[(٢)]

وهي تقطع الصحراء وتصل الأرض وصلا بحركتها مرددة وراء الحادي ما يقول:

صِل الأرض واقطعها وإن بعد المدى
من العيسِ أوصالاً ولانتْ عرائِك[(٣)]

وهاهي الناقة في صورة أخرى يسلب طاقتها السالبون، وتحسد الريح قوائمها على سرعتها، وابن نباتة هنا يشبه الناقة بالأنسان الغني الذي يسرق ماله ويحسد عليه، يقول:

غنّيتُ باسمِ أبي العلاءِ ومدحِهِ
ركْباً على أكوارهم لم يهجعوا
سلبوا إليهِ نشاطَ كل نجيبةٍ
حسدتْ قوائمها الرياح الأربع[(٤)]

---

(١)الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٧٨، ب١٥ ١٦.
أدلجوا: ساروا من آخر الليل، وادَّلجوا: ساروا الليل كله. انظر اللسان مادة: دلج.
الحِنْدِسُ: الظُّلْمة، والحنادس: ثلاث ليال من الشهر لظلمتهن. انظر اللسان مادة: حندس.
اللُّغوب: التعب والإعياء. انظر اللسان مادة: لغب.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٦٦، ص٣٠٨، ب٥.
الصيخود: الشديد الحر. انظر اللسان مادة: صخد. العيرانة: الناقة تشبه بالعير في سرعتها ونشاطها. انظر اللسان مادة: عير.
(٣) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٤، ب١٥. العيس: الإبل البيض مع شُقرة. انظر اللسان مادة: عيس.
(٤) الديوان: ج١، ق٦٠، ص٤٠٥، ب١٦ ١٧. النجيبة: الناقة القوية السريعة الخفيفة. انظر اللسان مادة: نجب.

ويصف السعدي الناقة –كما وصف الخيل- بالخفة والسرعة، فالناقة التي ترافقه في الترحال خفيفة سريعة، يقول واصفا هذه الناقة:

ولي رفقةٌ شتى النجارِ جعلتُها

مواقع لحظي والحوادثُ تَطرقُ

وللضربِ هزهاز وللطعن عاسِلٌ

وللرحل شَوشاةٌ وللركضِ خَيفَقُ(١)

وفي صورة أخرى يذكر السعدي الناقة الشوشاة وهي الناقة الخفيفة التي تصاحبه في رحلاته، وهو يؤكد أنها طليقة حرة من أعرق أنواع النوق وأكثرهن أصالة، فهي من فصيلة (ماطليات) وهي النوق التي تنسب إلى فحل من كرام فحول الإبل في اليمن وهو (ماطل)، ويتجلى وصفها في قوله:

قربتُ للرحلةِ شوشاةً ذُلُقْ

تحسب في القيد إذا ريعتْ طُلُقْ

من ماطلياتِ يزيدِ بن الصعِقْ

طَوى إليها عالِجـا بعـد السرقْ(٢)

ويصور لنا السعدي نشاط تلك النوق وهي تقفز وتلعب وترعب الطيور لتعود إلى أقفاصها، وكل هذا النشاط والحركة ناتج عن ارتفاع حرارة الأرض في الصحراء، فحرارة الصحراء وقت الهجير تذيب الرصاص الصلب، وبذلك فإن هذه الحرارة تدفع النوق إلى الحركة حتى لا تُبقي قوائمها على الأرض فتنصهر من شدة الحر:

في فلاة حر الهجير يذيب الص

خر فيها كما تذيب الرصاصا

شامـذاتٍ كأنهـن من البـغ

ي يـراقصن أَلهـا الرقاصا

(١) الديوان: ج٢، ق١٥١، ص٢٣٣، ب٢٠ ٢١.
النجار: الأصل والحسب واللون. انظر اللسان مادة: نجر. الشوشاة: الناقة الخفيفة. انظر اللسان مادة: شوش. الخفيق: الواسعة التي فيها مجال للركض. انظر اللسان مادة: خفق.
(٢) الديوان:ج٢،ق١٧٩،ص٣٥٢، ب١ ٢.
الشوشاة: الناقة الخفيفة. انظر اللسان مادة: شوش. ذلق: طُلُقٌ، وهي أن تُطلَق من قيدها. انظر اللسان مادة: ذلق.
الماطلية: إبل تنسب إلى فحل من كرام فحول الإبل في اليمن وهو ماطل. انظر اللسان مادة: مطل.
يزيد بن الصعق: هو يزيد بن عمرو بن خويلد (الصعق) بن نفيل بن عمرو الكلابي، فارس جاهلي من الشعراء. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٨، ص١٨٥. عالج:رمال معروفة بالبادية. انظر اللسان مادة: علج. السرق: اسم موضع في العراق. انظر اللسان مادة: سرق.

بدأتْ من نشاطها تَذعر الطي

ر وعادت لوكرها أقفاصا(١)

ج- الأسد:

هو ذاك الملك المعتز بذاته، والمتأمل لشعر السعدي يجد أنه لم يترك صفة من صفات القوة والشموخ والعزة والبسالة والشجاعة إلا حملها إياه، فهو الضرغام، الضيغم، الهزبر، العنبس، البوانك، الليث، الطرز، الرئبال. ومن الملاحظ أن أسماء الأسد التي تناولها ابن نباتة في شعره تمثل في كل منها صفة يحملها ملك الغابة.

فقوة الأسد تظهر في صيده وحركته وزئيره، فللحرب أسود متعطشة للدماء إذا ما رواها الممدوح لم يعد عنده للحرب بغية، والسعدي في هذه الصورة يقصد الفرسان البواسل فيقدمهم بصورة الأسد:

فتى الحربِ ما للحربِ عندك بغيـ ـ ـةٌ

إذا رويتْ خِرصانُها والبوانِـ ـك(٢)

أما قوته في الحركة فتظهر في وثبته التي تميز بها عن غيره من الحيوانات، وصوت زئيره الذي يهدم به الطود، والسعدي هنا يشبه زئير الأسد بزلزال مدمر ينتج عنه انهيار الجبال العالية:

ووثـ ـبـ ـةَ ضـ ـرغـ ـامٍ كـ ـأن زئـ ـيـ ـره

تَـ ـهـ ـدم طـ ـودٍ مـ ـن هِضابٍ يلَمـ ـَمِ(٣)

والسعدي يمدح الملوك والأمراء والوزراء بإسقاط صفات الأسد عليهم، فهو الملك الأغر في الغابة وهم الملوك في الدنيا، فممدوحه يثب على أعدائه وثبة الأسد ويزأر في خطابه كزئيره ويظهر في عباءته المخملية كظهور الأسد، وكذلك يخرج من بيته كخروج الأسد من عرينه، والناس قطيع من الأنعام والدواب بين يديه:

أنتَ نهار والـ ـعالـ ـمـ ـون دجـ ـى

وأنـ ـتَ طِـ ـرز والـ ـنـ ـاس أعـ ـيـ ـار

---

(١) الديوان: ج٢،ق١٨١، ص٣٧١، ب٢٠ ٢٢ .
الشامذمن الإبل: الخَلِفة. انظر اللسان مادة: شمذ. الها: سرعتهن.
(٢)الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٤، ب٢٠. الخرصان: الرماح. انظر اللسان مادة: خرص. البوانك: الليوث. انظر اللسان مادة: بنك.
(٣) الديوان: ج١، ق٦٢، ص٤١٧، ب٢٤.

هـم غـنـم فـي حِـمـاك راتـعـةٌ

وصبيـةٌ فـي يديـك أغـمـار[١]

وقد جعل الفرسان الصامدين كالأسد الصامد حتى في حالة الحرب والروع، فالأسد يبقى في المواجهة أنى كانت الظروف:

وكنّا لدى الروع أُسد العـريـ

ن تُغـْشـي من الـدارعين النحورا[٢]

ويبرز السعدي أدوات دفاع الأسد عن نفسه ووسائل صيده كنابه ومخالبه الحادة، فظهور هذا الناب يعني أنه لن يرحم أحدا فنابه هذا صائك شديد الحدة، وابن نباتة في هذا البيت أيضاً يستخدم الأسد ليعبر عن قوة ممدوحه وشدته وشجاعته:

دعوا الليثَ لا يفْرِسكُم الليثُ إنّه

متى ما يصرفْ نابه فهو صائِك[٣]

والأسد كذلك جبار لا يرحم فريسته إذا ما وقعت بين يديه، إذ ينهمك في نهشها كما ينهمك الدهر في نهش أيامنا وأعمارنا، وهنا يأتي السعدي بالأسد ليعبر هذه المرة عن الدهر المفترس، فقد شبه الدهر بالأسد الضرغام، وشبه العباد والناس بفريسة لهذا الأسد الذي ظهر بصورة مفزعة ينهش فيها لحم فريسته الضعيفة:

والدهر كالأسدِ الضرغامِ يا كُلُنا

أَكلَ الفَريسةِ إصلاحاً بإفْـسـادِ[٤]

وفي صورة أخرى يظهر الأسد حيوانا وديع يذهب إلى بابل لزيارة النسور فيها، والسعدي في هذه الصورة يشبه نفسه ومن معه بالأسود التي تتوجه إلى أهل بابل، وقد شبه أهلها بالنسور التي اشتاقت الأسود إليها فتوجهت لزيارتها، يقول:

ولابد من يومٍ على الشرق هائِلٍ

تصادم بيض الهندِ فيهِ الجماجِم

(١)الديوان: ج١، ق٧٨، ص٥٠٠، ب٥٠ ٥١.
الطّرز: الأسد. أغمار: جمع غمر وهو الجاهل الغر الذي لم يجرب الأمور. انظر اللسان مادة: غمر.
(٢) الديوان: ج١، ق٤٧، ص٣٧٠، ب٣. الدارع: رجل دارع ذو درع على النسب. انظر اللسان مادة: درع.
(٣) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٧، ب٤٠. صَئِك به الشيء: لَزِقَ. انظر اللسان مادة: صأك.
(٤)الديوان: ج٢، ق١٣٨، ص١٦٩، ب٣٠.

هوت هممي إن لم أزر أرض بابلٍ

بيومٍ تزور الأسد فيه القَشاعِم[١]

د- الطير:

تمثل الطيور في شعر ابن نباتة جانبي الضعف والقوة، فهي الضحية التي يفترسها كل من يقدر عليها، وهي كذلك القوية الكاسرة.

ويظهر ضعفها في الحمام وطائر القطا وحمائم الأيك التي تعبر عن حزنها بالغناء بألحان حزينة، والشاعر يشعر معها بالراحة حين تغني على الأغصان التي تتراقص في حركتها مع مهب الريح:

إذا شـئت غنتنـي حمائم أَيكـ ـةٍ

أَوالـفهـا والفاقداتُ الصوادِح[٢]

وقد جعلها السعدي جالبة الأحزان حين تحمل أشواق المحبين تحت جناحيها لتصدح في بكائها عليهم، فها هي تبكي ليصل بكاؤها إلى من يترنح على أغصانها من الحمائم ليبكوا معها من شدة حزنهم عليها:

فما جلب الأحزان غير حمامـ ـةٍ

على فننٍ من سِدر حومل تَصدح

بكت قرقرياً فاستجاب لصوتها

حمـام على أغصانـهِ يـترنّـح

فلا زفرة حرى تُنَفس كُـربـ ـ ـ ـةً

ولا عبرةٌ تَمري الجفون فتمرح[٣]

وما تزال هذه الطيور تعاني الأسر رغم انطلاقها في سماء الأرض حرة، فالسعدي يصورها أسيرة في قفص دائم، وكأنه يعبر عن شعوره بأسر الدهر المستمر له:

---

(١) الديوان:ج١، ق٢٥، ص٢٧٠، ب٢٥ ٢٦.
القشاعم: المسن من الرجال والنسور والرخَم لطول عمره، وهو صفة. انظر اللسان مادة: قشعم.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٦٥، ص٣٠٤، ب٣. الأيك: الشجر الكثير الملتف. انظر اللسان مادة: أيك.
(٣) الديوان: ج٢، ق٢٠٧، ص٥١٠، ب٣ ٥. الفنن: الغصن المستقيم طولا وعرضا. انظر اللسان مادة: فنن. القرقر: من أصوات الحمام. انظر اللسان مادة: قرر. حومل: اسم موضع. انظر اللسان مادة: حمل.

وعلى الغُصون من الحمامِ هواتفٌ

يصدحن في أعناقِها الأطْـ ـ ـ ـ ـواقُ[(١)]

ورغم وقوفها على الغصن تهتف وتصدح بصوتها الجميل إلا أنها مطوقة من عنقها، والشاعر يصور ذعرها وخوفها الذي يحد من نشاطها ويحول أوكارها أقفاصا تخنقها:

بدأتْ من نشاطها تَذعر الـ ـطـ ـ ـ ـي

ر وعـ ـادت لـ ـ ـوكـ ـرها أَقـ ـفـ ـاصـ ـ ـا[(٢)]

ويذكر الشاعر طائر القطا ليعبر عن التواني وبطء الحركة، ويظهر ذلك في المقارنة بين حركة عزيمة الشاعر في الذهاب إلى الشام وحركة طائر القطا في توجهه إلى الورد، فالشاعر متثاقل الحركة لعدم رغبته في الذهاب إلى الشام، وطائر القطا مولع محب لورود الماء ومع ذلك فإن الشاعر أسرع إلى نيل ما لا يرغب به من طائر القطا في نيل ما يرغب به:

ومستثقلٍ للشّامِ عزمي وربـ ـمـ ـ ـ ـا

سبقتُ إلى الوِردِ القَطا وهو سادِكُ[(٣)]

ويربط السعدي بين مشي النساء المتهادي البطيء ومشي القطا، فهما متشابهان في هدوء الحركة وبطئها:

تـ ـَهـ ـ ـاديـ ـن يمشيـ ـن مشـ ـي القـ ـَطـَ ـ ـ ـا

ويبسمن عن ذي غُروبٍ أَغَـ ـ ـ ـ ـ ـر[(٤)]

ويمثِّل الصقر في شعر السعدي نقيض ذلك كله، فهو كاسر قوي ذو نظر ثاقب، وابن نباتة يركِّز على إسقاط النظر الثاقب الذي يتمتع به الصقر على الممدوحين في غير مرة، ومن ذلك قوله:

* أَشار بعين الصقر عاين صيده

وأَطرقَ إطراقَ الحيي من الأُسـ ـدِ[(٥)]

(١) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٢، ب٧.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٨١، ص٣٧١، ب٢٢.
(٣)الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٢، ب١. السادك: سدك وسدكا فهو سدك والسدك المولع بالشيء طائية. انظر اللسان مادة: سدك.
(٤)الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٦٩، ب٧.
(٥) الديوان: ج٢، ق١١٨، ص٨١، ب٢٧.

* فلـلـهِ عينـُك يا بن الصقُور
إذا ما تَـجاهـد فـَضلُ الـنّـظـَـر [1]

وتظهر قوة الصقر كذلك في قوة صوته، إذ يختلف عن الحمام الذي يغرد ويغني على الأغصان، فصوته يصرصر فوق الجبل، والسعدي هنا يشبه الممدوح فوق سريره بالصقر فوق الجبل العالي، مؤكدا أن ارتفاع صوته إنما يأتي من قوته:

كـ ـأن عـلى خَشَباتِ السـري
ر صقْراً يصرصِر فوقَ العـلَم [2]

٥- الحيوانات الأُخَر:

لم يقتصر تناول ابن نباتة السعدي للحيوانات على تلك التي سبق ذكرها، فقد ورد في شعره إشارات إلى حيوانات أُخَر: كالذئب، والثعلب، والغزال، والعقرب، والظبي، والكلب.

أما الذئب فلم يكن في شعر ابن نباتة إلا ذاك العدو الغادر الذي يعيش على بقايا ما خلّفه الممدوح في معاركه، فالذئب غادر لا يليق به إلا السيف، ومهما تحاول معه فإنه لا يقبل التهذيب والتأديب لاستمراره في رصد المكائد:

أَرض بها صخَب الصدى لك سامر
وأخوك فيهـا الذئب ما لم يـغـدر
شـهراً إلى الماهين يطوي حومها
يا بـعد ذلـك مورداً من مـصـدر
حتى رمى شُم الجـبـال وقودهـ ـ ـا
من كيـده بالـعنقفيـر القـنطر [3]

والثعلب كذلك رمز للغدر والخبث واستغلال المواقف الصعبة، فها هو يستغل ضعف الأسد وجور الزمان عليه ليقهره ويحاول أن يحل مكانه:

ألا من عذيري من زمانٍ مغـَفّـ ـ ـ ـَلِ
ثعالـبـُه بـالـجـَد تـَقهر أُسـده [4]

(١) الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٧٠، ب١٣.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٢٨، ص١١٦، ب١٤. صرصر الطائرُ: صَوَّتَ، وخص بعضهم به البازي والصقر. انظر اللسان مادة: صرر. العلم: الجبل الطويل. انظر اللسان مادة: علم.
(٣)الديوان: ج٢، ق٢٠٨، ص٥٢٠ ، ب٢٤ ٢٦. القنطر: الداهية. انظر اللسان مادة: قنطر. العنقفير: الداهية. انظر اللسان مادة: عنبق.
(٤)الديوان: ج١، ق٣٩، ص٣٣٩ ، ب٢٠.

ثانيا: الطبيعة الهامدة.

أسهب ابن نباتة في تناوله لهذه الطبيعة التي عبر من خلالها عن كل المعاني التي يريد. وقد تناولتُ في دراستي هذه الطبيعة الهامدة التي رسمها السعدي في شعره، وهي تتجلى في وصف السماء وما فيها من فلك وليل ونهار وأمطار ورياح، فقد نال الفلك النصيب الأكبر من شعر ابن نباتة لاتساع عناصره، فهو يذكر أسماء النجوم والكواكب ويراوح بين صفات الليل والنهار وما يخلّفانه في النفس من آثار أيجابية أو سلبية، وما تحويه السماء من سحاب قد يرسل طلا على الأرض فينعشها أو يرسل العواصف والصواعق فيهلكها، والندى يدغدغ أوراق الشجر في الصباح، والهواء العليل والنسيم يداعب خد الشاعر فينعش فيه بواعث الحب والأمل.

أ- الفلك:

يبدو أن ابن نباتة على علم بنجوم السماء كبنات نعش والعيوق والثريا، وهو يذكر كذلك العديد من الكواكب كالمريخ والمشتري وعطارد وسعود.

والفلك بما فيه من نجوم وكواكب يمثل العلو والرفعة والمنزلة المنفردة التي طالما حلم الممدوحون بالوصول إليها، فمنهم -كما يقول ابن نباتة- من وصل إليها بقوته ورفعة أخلاقه فجعلها تحت قدميه باحثاً عما هو أعلا ليصله:

نزلْنا من السبعِ السمواتِ منزلاً

وضعنا به الأقدام فوقَ الكواكـ ـ ـ ـبِ[1]

وتمثل النجوم المؤنس لمن هجر النوم جفونه فتحول طرفه إلى حارس يرعى نجوم العلا، يقول:

ومن سهرت في المكرماتِ جفونُه

رعى طرفُه في جوها أنجم العـ ـ ـ ـلا[2]

وقد أصبح النهار بعد فراق الأحبة ليلاً سرمداً قامت نجومه تتردد على آثار الأحبة بعيداً عن سمائها:

تُرى الصبح من بعد الأحبةِ أسود

أم الـ ـليـ ـلُ كـ ـانوا إن لـ ـيـ ـلك سـ ـرمد

---

(١) الديوان: ج١، ق٥٥، ص٣٩٠، ب١٣.

(٢) الديوان: ج١، ق٢٠، ص٢٤٢، ب١٣.

كـأن نجوم الليل بـعد فـراقهم

أقـامـتْ عـلى آثـارهم تـتـردد [١]

ويكرر الشاعر صورة الممدوح الذي يمثل الشمس، بينما العامة من حوله تمثل بقية النجوم والكواكب، كما جعله السعدي المركز الذي يدور من حوله الفلك الدوار، فبغيابه تغيب الشمس، فهو الشمس ذاتها التي إذا غابت غاب النور من المجرة، وإن عادت عادت لتنيرها:

إن غـبـتـم لا غِبتُـم

ما دام يحدو الصبح فَجره

حتى تَعود الشمس مِن

فَلَكِ البروجِ إلى المجره [٢]

وإن لم يكن الممدوح هو الشمس فباستطاعته أن ينوب عنها بنوره ويأتي بعدها ليمد القمر بالنور:

ينوب عن الشمسِ لألأؤه

ويخْلُفُها في ضياءِ القَمر. [٣]

والشمس في بيت آخر تنوب عن الممدوح فهو النجم الأكثر لمعانا في السماء، فإذا غاب وكّل الشمس أن تنوب مكانه:

قد تركتَ الشمس فينا عِوضاً

بدلاً منك وهل منك بدلْ [٤]

والسعدي في صورة أخرى يجعل طلعة الممدوح كطلعة الشمس في إشراقها، وكالغيث في عطائه:

يا بهاء العلا ويا طَلْعةَ الشـم

س ضياء ويا غِياثَ العِبادِ [٥]

(١)الديوان: ج٢، ق٢١٤، ص٥٤٢، ب١ ٢. سرمد: الليل الطويل. انظر اللسان مادة: سرمد

(٢)الديوان: ج٢، ق١١٠, ص٤٣ ، ب٣٠ ٣١.

(٣)الديوان: ج٢، ق١١٦, ص٧٢، ب٣٣.

(٤)الديوان: ج٢، ق١١٩, ص٨٧، ب٢٣.

(٥)الديوان: ج٢، ق١٢٩, ص١٢٦، ب٤٤.

أما المجرة بأكملها فقد صارت قبرا للممدوحين، فالأنجم الزهر في المجرة هي أخلاقه وأفعاله، والسعدي بعد أن جعل الممدوحين شمسا ومركزا للفلك في حياتهم جعل المجرة بأكملها قبرا يحتضنهم بعد موتهم لعدم سعة الأرض لمثل هذه النجوم لتدفن فيها:

إذا كنتَ لم تَشْهد مكارم صاعدٍ
وقَصر عن إدراكِهن بك العمـْر
فطَرفك فارفع فالمجرةُ قـبره
وأفْعالُه من حولِها الأنْجم الزهر(١)

ولم يقتصر ابن نباتة على جعل الشمس والقمر يتنحيان ليحل مكانهما الممدوح، فقد جعل الممدوح محاربا والنجوم أعداء له تهرب منه بعد أن سلب نور الكواكب بسلاحه، والصورة هنا غنية ذات تركيب متماسك يحكمها خيال محاق:

قوم إذا طعنوا الفوارس في الوغى
غرقـَتْ رمـاحهم إلى الأعضـادِ
سلب الكواكب نورها وكـأنّـه
قـوم بهـا فـوقَ الكواكبِ صادِ
قلْ لي: فأين تُريد قد حزتَ المدى
وعلوتَ حتى صِرتَ بالمِرصادِ؟
السيفُ لحظُك والجبالُ ضرائـب
والرمح خوفُك والنجوم أعادِ(٢)

ويقف الفلك الدوار موقف الشاعر الخبير الذي ينقد شعر ابن نباتة ويميز جميله من قبيحه، ليجعل من قوافيه وأبياته أنجما في قصيدة الفلك والمجرة:

أألفَلَك الدوار قـال وقـد رأى
ثنائـي عليكـم كل بيتٍ مـهذبِ
أظُن معاني شِعرِهِ من كواكبي
وأحلِـفُ أنـي لا أفـوه بكوكـبِ(٣)

(١) الديوان: ج١، ق٥٤، ص٣٨٨، ب١ ٢.
(٢) الديوان: ج١، ق٢٤, ص٢٦٤ , ب٣١ ٣٤.
(٣) الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٨١، ب٤٠ ٤١.

أما القمر فهو ذلك النهر الصغير الذي يستمد ماءه من الينبوع الكبير ألا وهو الشمس، وبذلك تكون الشمس الضياء الذي يستمد القمر منه نوره:

أَنتَ شمس لأفقنا وهو بـــدر

منـك ينبـوع ضوئـه والـنـور [(١)]

وفي صورة أخرى يجعل البدر ملكا والثريا تاجا على رأسه:

كـأن البـدر تعلـوه الثريـا

مـليـك فـوقه خَرزاتُ تَـاجِ

يـحيـي الـلـيـلَ وهـو لـه عـدو

كمـا يلقـاك بالبِشْـرِ المـداجي [(٢)]

كما جعل الممدوح بدرا يميز بنوره السعيد من التعيس لكنه صعب المنال لعلو مكانته وإن حاول الناس ألا ينظروا إليه حتى يختفي، فهو يأبى أن يطمس، فإن لم يكن بدرا كان هلالا:

رأيتـك كـالبـدر فـي سـيـرِهِ

تُـبـيـن السعـُود من الأنْحـس

قـريـب الـمـرام عـلى ناظِرٍ

بعـيـد الـمنـَال على مـَلْمسِ

إذا ستروا عنه أبصارهـم

ليـخفى طُـمِسـن ولـم يطمـَسِ [(٣)]

وهو يصور في غير مرة وجه المحبوبة بالبدر لجمال تدويره وإشراق نوره، فالمحبوبة تظهر على القوم من خدرها كأنها البدر يخرج من ظلمة الليل:

طَلَعتْ من جانبِ الخِدرِ لـنـا

فـي بـُدورٍ كـشَـفَـتْـهـن الكِلَلْ [(٤)]

ومشية الممدوح بين أقرانه كمشية البدر بين النجوم، وابن نباتة هنا يشبه البدر بالإنسان المختال الذي يسير بين أقرانه مفتخراً بنوره، فالسعدي حين جعل ممدوحه نور البدر كأنه يقول إن الظلمة كانت تغلّفه فتصدعت عنه ليشرق بالنور:

(١) الديوان: ج٢، ق١٤٠، ص١٧٩، ب٢٠.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٣١، ص١٣٦، ب١٨ ١٩. المُداجي: المُصاحب. انظر اللسان مادة: دمج.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٥٦، ص٢٦٧، ب٣٤ ٣٦.
(٤) الديوان: ج٢، ق١١٩، ص٨٤، ب٣.

وسرتَ كما سار بين النجـ ـ ـُو
مِ بـَدر تَصدع عـنـه الـظلام(١)

ب- الليل والنهار:

يأتي السعدي بصورة تباشير النهار التي تلوح في ظلمة الليل، فالنهار يسري وينتشر ببطء وكأنه دخان نار بدأ يرتفع ليبشر باشتعالها، ويصور لنا مشهد الليل وهو يغادر السماء على هيئة إنسان سعيد مبتسم كشف بياض أسنانه، وفي ذات المشهد يجعل السعدي الليل إنساناً يخلع ثيابه، والليل كذلك كالإنسان الذي يشمر عن ساقيه لصنع شيء ما وهو الهرب، وكأن الليل يستعد للهرب من النهار:

ولاحتْ تباشيره في الدجـ ـ ـى
كـمـ ـا لاح غِـب دخانٍ لهب
وقد ضحِك الليلُ عن صبحِهِ
كـمـ ـا افتر عن ثغْرِهِ المكتِئِب
وحلّ عن الفجـ ـ ـ ـ ـ ـ ـر أزراره
وشـمـر أذيـ ـالـ ـَه للـهرب(٢)

والسعدي في صورة أخرى يعرض لنا النهار في تغلغله بالليل وكأنه كتيبة معتدية، والليل في هذه الصورة يحاول أن ينبه أهله وينذرهم من النهار، لكن هذا النهار تغلغل وانتشر قبل أن ينتهي الليل من أيقاظ أهله، أما صورة الفجر فجاءت بتشبيه رائحة الصباح برائحة الحبيبة التي تبعث النشوة في نفس المحب، ويصافح الصباح في هذه الصورة أنفاس رياح الليل الهواجم وكأنها إنسان يصافح عدواً لتسوية أمر بينهما، والصورة هنا مشهدية خيالية جيدة، يصور السعدي فيها الصباح وهو يصافح الرياح، ويصور الدجى وقد استعان بالنيام، كما أن الصورة تمتلئ بالحركة، يقول:

لقيتُ من الأيامِ كل غَريبةٍ
تُشكك حولاً راحتـي بالبراجِمِ
ولا مِثلَ ليلٍ بالعِراقِ سهرتُه
أفتشُ عن أهل الحِمى كل نائِمِ

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٨، ص١١٧، ب٢٩.
(٢) الديوان: ج١، ق٨٤، ص٥٣٠، ب٤ ٦. غِبُّ كل شيء: عاقِبَتُه. انظر اللسان مادة: غبب.

تمر الصبا لم تسبِ تُربةَ أرضهم
فتلفَحني من وهجِها بسمائِمِ
يخيـلُ لـي أن النجـوم أسـنّةٌ
ينَهنِه عنها البرقُ سل صوارِمِ
وأن الكرى سهم إلى كل مقلَةٍ
تَرقرقَ فيها والردى طيفُ حالِمِ
كأن الدجى مالت عليـهِ كتيبةٌ
فنبه من أهوالِهِ كـل نـائـمِ
إلى أن سرى نشر الحبيبِ فصافحتْ
بهِ الصبح أنفاس الرياحِ الهواجِمِ(١)

ويشبه السعدي الليل في صورة أخرى برأس إنسان علا الشيب غرته، وقد مثّل هذا الشَعر الأبيض بداية النهار الذي أخذ يثنّي سوالف هذا الشعر لينتشر الشيب فيه بأكمله كانتشار الصبح في السماء ليغطيها:

بـغُرةِ ليـلةٍ بيـضاء تـثـني
سـوالـفـها إلى يـوم طَـلـيقِ(٢)

والليل كذلك مسؤول عن النجوم يظهرها ويخفيها كيفما شاء، وقد ظهر أحد أنجم الفرقدين سائلا عن أخيه دون أن يجده لأن الليل أمر بألا يظهر:

ولو كنـتَ تـَطْلب زهر النّجو
مِ مـا رفـع الليـلُ مـنها منارا
وبـاتَ الخَـفي من الـفَرقـَدي
ن يسألُ عن إلْفـهِ أيـن سـارا(٣)

ويشبه السعدي أيامنا حين تغيب وتمضي بالمساء الذي يأخذ جزءاً من الصباح:

---

(١) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب٦ ١٢.
البُرْجُمة: واحدة البَراجِم، وهي مفاصل الأصابع التي بين الأشاجِع والرَّواجِب، وهي رؤوس السُّلامَيات من ظَهْر الكف إذا قَبَض القابِض كفَّه نَشَزَت وارتفعت. انظر اللسان مادة: برجم. والسَمائم: الريح الباردة ليلا كان أو نهارا. انظر اللسان مادة: سمم.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٦، ص٥٩٨، ب١٦.
سوالفها: جمع السالفة وهو أعلى العنق وقيل ناحية مقدم العنق من لدن معلق القرط على قَلْتِ التَّرْقُوَةِ. انظر اللسان مادة: سلف.
(٣) الديوان: ج١، ق٩٣، ص٥٨٦، ب٣٣ ٣٤.
الفرقدان: نجمان في السماء لا يغرُبان ولكنهما يطوفان بالجدي، وقيل: هما كوكبان قريبان من القطب، وقيل: هما كوكبان في بنات نعش الصغرى. انظر اللسان مادة: فرقد.

وتـأخذُ من جـوانـبـنـا الليالـي
كما أخذَ المساء من الصباح(١)

وفي صورة أخرى يظهر النهار واشيا يفضح أنجم الليل لتختفي فلا تظهر بوجوده، فإن عاد الليل ليظهر نهض النهار لطرده:

فضحـن الـدر يـوم برزن فـيـهِ
ويـفْضـح أنـجم الليل النهار(٢)

كما جعل الليل رداء يطويه النهار حين يظهر:

إذا صبها جنح الظّلامِ وعـ ـبـ ـَها
رأيتَ رداء الليل يطْوى وينشَر(٣)

والليل كذاك ضيف ثقيل على من هجر النوم جفونه، والشاعر هنا يتمنى أن يزول الليل لأنه ملّ منه:

لبسن الدجى في فارسٍ وخلعنـَه
عـلى شَيـ ـْزرٍ والنـّجم لم يتغيبِ
أطالتْ لها الظلماء أم قصر المدى
مـللناك يا ليلَ الثنيةِ فاذهـ ـ ـ ـبِ(٤)

ويلاحظ هنا أن المظور العام لعلاقة الليل بالنهار هو الإلحاح على اللباس في صورة الليل (لبسن الدجى وخلعنه، رأيت رداء الليل يطوى وينشر، حلّ عن الفجر أذياله، وشمر أذياله للهرب)، وهذه الشواهد توحي بالبعد الثقافي للصور ومصدره قوله تعالى: "وجعلنا الليل لباسا"(٥)، كما أن معجم التعبير عن علاقة الليل بالنهار يوحي بالعدائية (شمر أذياله للهرب، ويفضح أنجما لليل النهار، كأن الدجى مالت عليه كتيبة، أنفاس الرياح الهواجم، مللناك يا ليل الثنية فاذهب، أخذ المساء من الصباح)، كما يلاحظ أن صورا ليلو النهار تمتلئ بالتشخيص الحي.

(١)الديوان: ج٢، ق١١٧، ص٧٥، ب٧.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٥٢، ص٢٤٠، ب١٠.
(٣) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٩.
(٤) الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٧٨، ب١٧ ١٨. شيزر: اسم بلد. انظر اللسان مادة: شزر.
(٥) سورة النبأ آية: ١٠.

ج- الأمطار والرياح:

جاء المطر المنهمر من السحاب ليمثل كرم الممدوح وجوده وسخاء يده المنبسطة للمحتاجين، والسعدي يبالغ هنا حين يجعل يد ممدوحه تحل مكان قطرات المطر التي تغطي كل أرض تسقط عليها:

* قـوم إذا هطَلَ السـحـاب ببـلادةٍ
هطَـلَتْ أكفهم بكل بـِـ ـ ـ ـ ـلادِ[1]

* طـلـعـتَ فـكـنـتَ بـهاء العـلا
وجدتَ فكـنتَ غِـيـاثَ الأمـَم[2]

وليس بالضرورة عنده أن يكون المطر دالا على الخير فقد يحمل بين طياته العذاب الذي ينزل على أعداء الممدوح، والشاعر هنا يحول دماء أعداء ممدوحه إلى غيمة حمراء تمطر على رؤوسهم، وفي القصيدة ذاتها يحول المطر من دماء إلى ماء، ويتحول المطر فيها أيضا إلى أموال وحلل:

كانتْ سحابك فيهم كل بارقةٍ
حمراء تهطِلُ بالأيدي وبالقُلـ ـ ـَل

فاليوم سحبك فيهم كل بارقةٍ
غراء تهطِلُ بالأموال والحلَل[3]

والسحابة في صورة أخرى كالأم الحانية التي يلين قلبها على ابنها الصغير ألا وهو الثرى، والصورة هنا جاءت لتعبر عن لين قلب الممدوح مع قومه:

لألين من قلبِ الغَمامِ على الثّرى
وأقسى على صرفِ الزمان من الهضبِ[4]

وبصور عدة يعبر السعدي عن الهواء الذي نتنفسه إذ يذكر أنواعه المتنوعة، فهناك الريح، والرياح، والنسيم، والهواء العليل، والهجير، والصبا، مبينا أثر كل نوع في نفس متلقيه، فريح الصبا تنعش المهجر عن أرضه حين تحمل رائحة الحبيب وقت الهجير الذي يحمل رياح

---

(١) الديوان: ج١، ق٢٤، ص٢٦٣، ب١٨.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٢٨، ص١١٧، ب٢٨.
(٣) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٦، ب٢٨ ٢٩.
القلل: جمع القلة وهي الجرة وقيل أعلى كل شيء. انظر اللسان مادة: قلل.
(٤) الديوان: ج١، ق٣٤، ص٣١٦، ب٢٧.

الحر والألم، وتأتي بعد ريح الصبا نفحة جاسمية تثير في ذاكرة العاشق كل من غاب عنه، ومن ثم تأتي الرياح العلائل بعد النفحة لتهيج الغرام والشوق في نفس العاشق أيضا:

كسا الروض آثار الديـار النّواحِـ ـل
وجـاد علـَيها كل طَـل ووابـِل
ولا زالَ فيض الدمع من كل عاشـ ـقٍ
حـبـيساً على أطلالـهـا والمـنازل
تَصِـح إذا فـار الـهجير بـِها الصبا
وتَمرض فيها بالضحـى والأصائِل
فإنـي لَـيثْنينـي عـواطِـفُ حبـها
على مثل صدر السمهـري المغاوِل
وما زالَ داعي الشّوقِ حتى أجبتَه
بمطـروفةٍ تُدمي نَواصـي الأنامِل
وهبتْ بمجرى نَفحـةٌ جاسِـميـةٌ
تذكـر منسي الهوى كـل ذاهِـل
خَليلي قد هـاج الغَـرام وجـَددتْ
لـي الشوق أنفاس الرياح العلائِل[1]

ويجمع الشاعر بين الريح والنسيم ولا يخفى ما بينهما من تناقض، فالريح للعذاب والنسيم يمثل الفرحة والأمل وقت الصباح، والسعدي في هذه الصورة يجعل من نسيم الريح سارقاً قد سبى معالم وتضاريس الأرض التي كان يقيم فيها الشاعر:

وكيفَ سبى نسيم الريح بعـ ـ ـ ـ ـ ـدي
تَـ ـ ـرى تـلـك الـ ـمـعالِمِ والرسومِ[2]

كانت الطبيعة وستبقى مصدر إلهام للشعراء يأوون إليها بحثا عن الأمن والسلام، وهي في شعر ابن نباتة تكشف لنا عن رقة مشاعره وأحاسيسه، إذ يصرف السعدي نظره إلى تأمل الطبيعة علّه يجد فيها ما يخفف آلامه وأحزانه ويشعره بالانتصار على دهره الذي لطالما شعر

---

(١) الديوان: ج١، ق٣٥، ص٣٢٠، ب١ ٧.
المُغاولة: المُبادرة في الشيء، والمُبادَأة. انظر اللسان مادة: غول.
المطروفة من النساء: التي قد طَرفها حب الرجال أي أصاب طَرْفَها، فهي تطمح وتُشْرِف بكل من أشرف لها ولا تغُضُّ طرفها كأنما أصاب طَرْفها طُرْفةٌ أو عود، ولذلك سُميت مطروفة. انظر اللسان مادة: طرف.
جاسم: موضع بالشام قرب دمشق. انظر اللسان مادة: جسم.
السمائم: مفردها السموم وهي الريح الباردة ليلاً أو نهارا. انظر اللسان مادة: سمم.
(٢)الديوان: ج١، ق٧٠، ص٤٤٨، ب٩.

بعداوته وظلمه، والسعدي في وصف الطبيعة يلجأ غلبا إلى التشخيص الحي سعيا إلى ترسيخ ما يريد قوله في ذهن المتلقي.

الفصل الثالث

تأثر الصورة النفسية بالمخزون الاجتماعي والثقافي والديني نصا ومضمونا

يعيش الإنسان ضمن مجتمع تسوده تقاليد وأعراف وعلاقات وقيم متبادلة، بعضها إيجابي يسعى إلى المحافظة عليها وبعضها الآخر سلبي يحرص على الابتعاد عنها، والشاعر يحاول من خلال شعره أن يبث تصورا عن الواقع الذي يعيش فيه، كما يسعى إلى التفاعل مع أفراده لكي يتمكن من تحقيق ذاته، وقد كان هذا حال ابن نباتة السعدي الذي حرص على امتثال العادات الاجتماعية الحسنة ودعا إلى المحافظة عليها والتزامها، فقد صور الأخلاق بصورة الماء العذب الرقيق، وبصورة النسيم وبصورة الخمر وما يحمله من انتعاش للروح:

أين تلك الاخـلاقُ كالماءِ في الرقْة

أو كالنسيـمِ أو كـالســـلافِ (١)

فالخلق الحسن كما يقول السعدي مهما حاول أن يخفيه صاحبه فلن يخفى على الناس فهو كالعطر الذي تفوح رائحته وتنتشر وهذا في قوله:

أخفيتُ عن فَطِن العقول فضيلةً

نَمتْ علي كما ينم الطِيب (٢)

ويعد الصدق من الأخلاق الحسنة التي سعى السعدي إلى رسم صورتها، فالصدق في أبياته مزارع يزرع في نفوس الناس القبول، فالسعدي يشبه استحسان الصدق في نفوس الناس بالبذرة، ويجعل من نفس الناس أرضا خصبة يزرع فيها، وقد أكد السعدي أن الصدق ليس خلقاً يسهل تمثله فهو كالطريق الوعر الذي يصعب المضي فيه، ويظهر هذا المعنى في قوله (فاقصد حزون الصدق واجتنب السهولا):

أَقِم في القول من نفسي دليـــــلا

فإن الصـدقَ مـا زرع القَـبولا

وأكدار المشاربِ ليس تَشْـفـــي

غـلـيـلَ فتـى يعـافُ السلسبـيلا

إذا استخبرتَ أو خيرتَ فاقصـد

حزون الصـدق واجتنـبِ السهولا(٣)

ومن العادات الحسنة التي حرص السعدي على المحافظة عليها إكرام الضيف والبشاشة في وجهه وتقديم القرى بين يديه، وابن نباتة يأتي بصورة تؤكد هذا الخلق، يبرز فيها الكريم

---

(١) الديوان: ج٢، ق٢٢٤، ص٥٥٢، ب٦. السلاف: السريع من الخيل. انظر اللسان مادة: سلف.
(٢) الديوان:ج٢، ق١٤٧، ص٢٠٩، ب٢.
(٣)الديوان: ج١، ق٢٣، ص٢٥٠، ب١ ٣. الحزون: ما غَلَظ من الأرض. انظر اللسان مادة: حزن.

وهو يتضور جوعاً، بينما ضيفه قرير العين من شبعه، فالمضيف يؤثر ضيفه على نفسه ولو كان به خصاصة:

مالي رأيتُك لا تُسر بـــلـيـلـــــةٍ
حتـى تجـــوع بهـا وضيفُـك يشبع
وإذا كُفِرتَ صنيعةً أسـديـتَهــا
لـم يـثـنك الكفـران عـما تَصنع[١]

ويشبه السعدي سرعة عطاء الكريم للمحتاج بسرعة انتشار النار واشتعالها في الحطب اليابس. ونرى أن الصورة هنا عبرت بدقة عن معنى الكرم:

وأَسـرع فـي مـالـهِ طَـيـــرةً
مـن النـار فـي الحطَبِ الأيبـسِ[٢]

ولا ينسى الشاعر هنا أن يتحدث عن أشهر أهل الكرم "حاتم الطائي" مؤكدا أنه سبب افتخار طيء وتميزها عن غيرها من القبائل، فصورة كرم الطائي كصورة الندى وما يبعثه في النفس من رطوبة وانتعاش، وكرم الطائي كذلك ينعش قلب من احتاج إليه:

لـولا نـدى حاتِــمٍ وســــؤدده
ما فَخَرتْ طي على أَحدِ[٣]

ويرتبط الكرم بصفات أُخَر يجب أن تجدها عند الكريم كالصفح والوفاء والحزم وإسداء النصح، وقد جاءت هذه المعاني عند الشاعر بصور عدة، فالصفح عنده على صورة إنسان يفزع إليه المتسامح بدلاً من أن يفزع إلى الدفاع عن نفسه بيده، والوفاء إنسان غادر مكان إقامة الشاعر الذي لم يعد يبحث عن الوفاء بعد ذلك، وهو يعبر عن الصفة المعاكسة للوفاء أي "الخيانة" بصورة الذئب الغادر. وبذلك يظهر الخائن مرتدياً ثياب الذئب:

فزعتُ إلى جميل الصفح عنهـا
ولم أفزع إلى ظُفُرِي ونابي
وقد ذهب الوفاء فلستُ أرجـــو
وفاء مصاحبٍ بعد الشبـابِ

---

(١)الديوان: ج١، ق٦٠، ص٤٠٧، ب٢٩ ٣٠.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٦، ص٢٦٥، ب١٧.
(٣)الديوان: ج٢، ق١٣٥، ص١٥٣، ب٥.

أأزمع سلْوةَ أم بـ ـان غَـ ـ ـدراً

فإن الغَدر من شيمِ الذِّئابِ (١)

وصاحب المكارم يمهل عثرة الجاني ويقدم زجره قبل العقاب وهو حازم ذو رأي صائب، وقد جاءت صورته كصورة من يزيل القذى عن أحواض الماء ومشاربه فيجعلها نقية سائغاً شربها، والمكارم في حصون وهو موكّل بفتح أبوابها:

فتى كشفَ المشارب عن قَذاها

وفتّح في المكارمِ كل بـ ـ ـ ـابِ (٢)

وأمهـ ـلَ عثـ ـرةَ الجـ ـانـ ـي أنـ ـ ـ ـاةً

يقَـ ـدم زجـ ـره قبـ ـلَ العِقـ ـابِ

به عرفَتْ بصائـ ـر كـ ـل أمـ ـ ـ ـرٍ

وقوع الحزمِ منها والصوابِ (٣)

والكريم كذلك لا يتردد في إسداء النصيحة للآخرين، فالناصح عند الشاعر كالتاجر الذي يكيل بالصاع، وهو هنا يشبه النصح بالمادة التي تكال لكثرة نصحه للآخرين، وكالحبل الذي يشد به الحطاب حطبه:

ومـ ـن ناصـ ـحٍ لك فـ ـي صاعِـ ـ ـهِ

يكيـ ـل وفـ ـي حبلهِ يحطِـ ـب

والسعدي يمقت العادات السيئة ويدعو إلى تركها كالذل، ففي الموت راحة إن كان المرء سيعيش ذليلا، فالذل كالمرض المؤلم لصاحبه يجعله يعيش شقياً في حالة تعذيب مستمر:

في الموتِ من ألمِ المذلةِ راحـ ـ ـةٌ

إن الشقِي حياتُـ ـه تَعذيـ ـ ـب (٤)

فطعم الموت حلو حين نمل من الذل وطعم الحياة حلو حين نكون أعزاء:

وورود الحِمـ ـ ـام حيـ ـن يعـ ـافُ ال

ذل حلو والعيشُ في العز أحلـ ـ ـى (٥)

---

(١) الديوان: ج١، ق٩٢، ص٥٧٦، ب٢ ٥.
(٢) الديوان: ج٢، ق٢٠٤، ص٥٠٠، ب٦١.
(٣) الديوان: ج١، ق٩٢، ص٥٧٨، ب١٩ ٢١.
(٤)الديوان: ج٢، ق١٤٧، ص٢١٠، ب١٣.
(٥)الديوان: ج٢، ق١٥٥، ص٢٥٧، ب٢٧.

أما جلود خصومه فيعضها الهوان، وقد استمرأت ذلك فصارت تحس ببرودته أما هو فإنه وإن لان الحديد –وذلك مستحيل– يظل صلباً:

بردتْ على عض الهوان جلودهـــم

وأخوك إن لان الحديد صليـــــب[١]

ومن العادات المقيتة التي دعا السعدي إلى تركها البخل، إذ صور الشاعر البخيل بانقطاع عطاء يده باليد المبتورة الأصابع والتي وإن حاول أن يعطي فيها امتنعت عن ذلك:

فما أرجو بها إلاّ بـــخـيـــــلاً

لــه كــف تُــشيــرُ بِــلا بـــنــــان[٢]

أما الظن فقد غدا حجارة يرجم بها المياه الراكدة وهم الناس الغافلون:

يرجــم فيها ظنــه كل راكــد

وهيهات من رجم الظنون ركودها [٣]

وتأتي صورة الجسد عند الشاعر فظيعة حين يقتل الغيظ الحسود ببطء شديد:

مِن عدو يبغي نوالك نَبــــــلاً

وحــســـودٍ يــموتُ بالغيــظِ قَــتْــلا[٤]

لقد حث السعدي بالصورة في شعره الناس على المحافظة على العادات الحسنة كالعدل والزهد والحلم والبذل والعطاء والمروءة والإجارة والعفو والسماحة والشجاعة والإخاء، كما دعا إلى ترك العادات السيئة كالغدر والنفاق والشك واللوم واللؤم والعجز والإسراف والغباء والجهل والحقد والغش والكذب والجبن والخيانة والكبر.

ويذم ابن نباتة العادات الاجتماعية التي تخالف الشريعة الإسلامية كلعب القمار والتطير، وهو يختلف عن كثير من الشعراء إذ يبتعد عن الانغماس في اللهو والمجون وشرب الخمر، ويمدح الملك بهاء الدولة بأنه رجل فاضل لم تغلب عليه الكأس والإبريق:

صافي الهمومِ ولم يكن تِلْعابةً

غَلَبتْ عليهِ الكأس والابـــريـــقُ[٥]

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٤٧، ص٢١١، ب١٩.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٦، ص٣٢٧، ب٤.
(٣) الديوان: ج١، ق٧٤، ص٤٦٩، ب١٩ ٢٠
(٤) الديوان: ج٢، ق١٥٥، ص٢٥٦، ب٢٠.
(٥) الديوان: ج٢، ق١٢٧، ص١١١، ب١٤. تلعابة: رجل تلعابة كثير اللعب. انظر اللسان مادة: لعب.

أما من الناحية الثقافية فقد سبقت الإشارة إلى أن ابن نباتة قد نشأ في عصر يزخر بالعلوم والآداب والثقافات المتنوعة، ولقد رأى كثير من النقاد ضرورة استيعاب الشاعر لجوانب شتى من الثقافة، فابن رشيق (ت: ٤٥٦ هـ) يقول: "والشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال"(١) ولقد وعى ابن نباتة ذلك فصدر عنه في شعره إذ كانت ثقافته متنوعة الروافد، ويمكن القول إن أبرز هذه الروافد يتمثل في: الثقافة الدينية والثقافة الأدبية والثقافة العلمية المتنوعة.

أ- الثقافة الدينية:

سبق الحديث في هذا البحث عن التزام ابن نباتة بالعادات الاجتماعية الحسنة وابتعاده عما يخالف الشريعة الإسلامية. ويعمد هذا القسم منه إلى التماس أثر هذه الثقافة في الصورة الفنية في شعره. فمن الجلي تأثره بالقرآن الكريم وقصصه وصوره وأحكامه وألفاظه. إذ إنه لا يقدم القصة القرآنية بتفاصيلها في سياق شعره بل يعتمد على إيحاءاتها فيكثف كثيرا من المعاني في إشارات لفظية قليلة، مما يجعل صوره الفنية بحاجة إلى إعمال الفكر والروية حتى يتم الكشف عنها. ومن ذلك مدحه لكافي الكفاة الذي يمتلك دروعا كالتي نسجها داوود عليه السلام:

عرض السلاح فما تجاوزه

رمح أَصم وصارم عضب

ومفاضةٌ جدلاء أَحكمهـــا

داود مافي نَسجها عتْـب

تجلى عليه كل سلْهبةٍ

روعاء يثلم جدها اللعب(٢)

وهو متأثر بقوله تعالى: "وعلمناه صنعة لَبوس لكم لتحصنكم من بأسكم فهل أنتم شاكرون".(٣)

(١) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٩٦ ١٩٧.

(٢) لديوان: ج٢، ق١٥٠، ص٢٢٥، ب١٤. المفاضة: الواسعة. انظر اللسان مادة: فيض. السَّلْهَبُ: الطويل عامة، وقيل هو الطويل من الرجال، وقيل هو الطويل من الخيل والناس، والسَّلْهَبُ من الخيل: الطويل على وجه الأرض. انظر اللسان مادة: سلهب.

(٣) سورة الأنبياء الآية: ٨٠.

وفي رثائه لبكران خال الملك بهاء الدولة يتجلى تأثره بألفاظ القرآن الكريم إذ يؤكد أن كل ما في هذه الدنيا من عطايا ورزايا إنما هو من قضاء ا عز وجل، قضاه يوم رفع السماء ووضع الميزان، وهو متأثر هنا بقول ا عز وجل: "والسماء رفعها ووضع الميزان"[(١)] يقول:

لا جرتْ عبرةُ الوزير بن حمدٍ
غَاَط ـاً بعدها على انْس ـان
فالرزايا معدودة في العط ـايا
يوم وضع الكتابِ والميزان[(٢)]

ويظهر التأثر بالقرآن حين ينطِق السعدي أسرى سيف الدولة ألفاظ القرآن، فقد استنجد هؤلاء الأسرى بسيف الدولة بقولهم (وكفى به وكيلا):

يراه كل مأسورٍ فَـ ـيدعـ ـو
ألا حسبي به وكفى وكيـ ـ ـلا[(٣)]

وهو متأثر هنا بالآية الكريمة: "الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيمانا وقالوا حسبنا ا ونعم الوكيل".[(٤)]

والسعدي في بيت آخر يتأثر بمعنى قوله تعالى: "واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح وكان ا على كل شيء مقتدرا".[(٥)] حين يقول:

وأُقسِم ما الدنيا بدار إقامةٍ
ولا هي إلاّ مثلُ بعضِ المنازل[(٦)]

فالدنيا محطة يستريح بها المسافر، ثم لا يلبث أن يتركها مغادرا في رحلة سفره الطويلة نحو الآخرة، بل ربما كانت أقل من ذلك، فهي ظل سريع الزوال، وهي متقلبة الأحوال، متغيرة الألوان، سريعة الانقلاب، مليئة بالمآسي، ولا ينبغي لذي عينين أن تنظر عيناه إلى جانبها المخضر الزاهي دون أن تنظرا إلى جانبها المصفر الذابل في الوقت ذاته.

وهو مضطلع كذلك على سيرة النبي "صلى ا عليه وسلم" يذكر غزواته وأيامه مع الكفار مظهرا ثبات المهاجرين والأنصار في تلك الغزوات:

إن تكن بدر فبدر فُرصـ ـ ـةٌ
لكم السـ ـلةُ مـ ـنه والـ ـغِوار

---

(١) سورة الرحمن آية: ٧.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٧٤، ص٣٣٩، ب٢. الرزايا: المصائب. انظر اللسان مادة: رزأ.
بكران: هو أبو شجاع بكران بن بلفوارس وهو خال الملك بهاء الدولة توفي بواسط سنة ٣٩١ هـ.
(٣) الديوان: ج١، ق٢٣، ص٢٥٧، ب٥٦.
(٤) سورة آل عمران، الآية: ١٧٣.
(٥) سورة الكهف الآية: ٤٥.
(٦) الديوان، ج١، ق٦٣، ص٤٢٠، ب١٦.

وابتلى ا بأُحدٍ صـ ـبـ ـركـ ـم

وحبا الخندق إذْ لج الحِصارُ [١]

وابن نباتة يفضل السابقين من المؤمنين على الأنصار؛ لأنهم ثبتوا مع النبي "صلى ا عليه وسلم" في مواقف عظيمة كيومي أوطاس وحنين إذ لم يبق مع النبي سوى ثلة قليلة كأبي بكر وعمر وعلي والعباس وابنه الفضل "رضي ا عنهم جميعا":

لكـ ـم الكـ ـرةُ إلا أنـ ـكم

لم تغـ ـوزوا يوم أوطاسٍ وفازوا

وهو الفيصلُ لو زلتْ بـ ـه

قـ ـدم عـ ـن أُختـ ـها كـ ـان البوار

كشفوا كُرب حنين عنكم

وحـ ـموكم مـ ـثلـ ـما تُحمى البِكار [٢]

وهو في هذه الأبيات يعرض لنا صورة يوم أوطاس الذي جعل منه يوماً حاسماً فاصلاً بين الحق والباطل، فمن وقف إلى جانب محمد عليه السلام نجا، ومن أعرض عنه هلك، أما الصورة الفنية فقد ظهرت عندما شبه المسلمين الذين دافعوا عن الرسول بكل ما يملكون من قوة بالعرب الثائرين لحماية الفتيات الأبكار.

ب- الثقافة الأدبية:

كان ابن نباتة السعدي "كثير المعرفة واسع الاطلاع يأخذ برأيه أصحاب العلم والأدب ويستشهد برأيه ذوو المعرفة فيهما"[٣]، وكان لأبي نصر كذلك "مجلس أدب يحضره الأدباء والشعراء يتبادلون فيما بينهم الأشعار ويصفون ويتكلمون وهو ينظر إليهم يعارض هذا ويؤيد ذاك ويقول ما حسن له أن يقول برأي ثاقب وفكر متوقد"[٤]. كما كان واسع الاطلاع كثير الحفظ

(١) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٨٧، ب١٢ ١٣.
البدر: اسم معركة نشبت بين المسلمين وأهل مكة في رمضان من العام الثاني للهجرة انتصر فيها المسلمون.
الغوار: جمع غَوْر وهو المطمئن من الأرض. انظر اللسان مادة: غور.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٨٧، ب١٤ ١٦. أوطاس: وادٍ في ديار هوازن فيه كانت وقعة حنين للنبي –صلى الله عليه وسلم- ببني هوازن، ويومئذ قال النبي -صلى الله عليه وسلم-: حمي الوطيس. وذلك حين استعرت الحرب، وهو –صلى الله عليه وسلم- أول من قاله. انظر الحموي، معجم البلدان، ج١، ص٥٢٤ ٥٢٥.
يوم حنين: من أعظم الأيام والمشاهد التي شهدها المسلمون مع النبي –صلى الله عليه وسلم- وقد انهزم كافة الناس يومئذ ولم يبق مع النبي -صلى الله عليه وسلم- إلا نفر من المهاجرين والأنصار وأهل بيته. انظر: ابراهيم، محمد أبو الفضل والبجاوي، علي محمد، (١٩٦٨م)، أيام العرب في الإسلام، (ط٣)، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ص١٠٤ ١٢٢.
(٣) الطائي، ديوان ابن نباتة السعدي، ج١، ص٧٥.
(٤) الطائي، ديوان ابن نباتة السعدي، ج١، ص٧٩.

لأشعار العرب ورواية له ولولا ذلك كله لما درس عليه الشريفان الرضي والمرتضى وهما علم العصر ومناره[1].

ولا يخفى تأثره بأستاذه المتنبي وأخذه بعض معاني أبياته، وقد وقع التناص بينهما في عدة شواهد، وصاحب هذا البحث يعرض بعض هذه الشواهد لإدراكه أهمية هذا التناص في رسم صور السعدي، ولتأكيد تأثر السعدي بالمتنبي، ومن هذه الشواهد قول السعدي:

نزلْتَ من المكارمِ والمعالـــــي
بمنزلةِ الشّـبابِ من الغَـواني[2]

وهو يأخذ هذا المعنى من قول المتنبي:

مغاني الشعب طيبا في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمان[3]

ومما ينتظم في هذا السلك قول أبي الطيب المتنبي:

متى ما ازددت من بعد التناهي
فقد وقع انتقاصي في ازديادي [4]

)أخذه ابن نباتة السعدي فقال:

إذا كان نقصان الفتى من تمامه
فكل صحيح في الأنـام عليل [5]

ومن ذلك قول المتنبي أيضا: :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم[6]

أخذه ابن نباتة السعدي فقال :

ما بالُ طعم العيشِ عند معاشرٍ
حلـو وعند معاشـرٍ كالعـلْقَمِ
من لي بعيشِ الأغبياءِ فإنّه
لا عيشَ إلا عـيشُ من لم يعـلم[7]

ومن ذلك أيضا قول المتنبي:

(١) الطائي، ديوان ابن نباتة السعدي، ج١، ص٧٦.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٦، ص٣٢٩، ب١٥.
(٣) العكبري،أبو البقاء (ت ٦١٠هـ)، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى: التبيان في شرح الديوان، (ضبط نصه وصححه: كمال طالب)، ط١، ٤م، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م، ج٤، ص٢٥٤.
(٤) المصدر نفسه ، ج١ ، ص ٣٦٠
(٥)الديوان،ج٢، ق١٩٩، ص ٤٦١، ب١٤.
(٦) العكبري، ديوان المتنبي، ج٤، ص١٢٥.
(٧) الديوان ج١،ق٤١،ص٣٤٥، ب١١ ١٢.

لولا المشقةُ ساد النـاس كلهـم
الـجـود يفقر والإقـدام قتالُ(١)
نسج السعدي على منواله فقال:
وَأرانا من الشقَاءِ خُلِقْنَا
في زمانٍ تَضر فيهِ العقُولُ(٢)

ومن التناص الواضح بين الشاعرين قول السعدي:
يأبى مقامي في مكانٍ واحدٍ
دهر بتفريـق الأحبـةِ مـولَع
كفكِفْ قِسيك يا فراقُ فإنّه
لم يبقَ في قلْبي لسهمك موضع(٣)

وكأن معنى هذين البيتين مأخوذ من قول المتنبي:
رماني الدهر بالارزاء حتى
فؤادي في غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتني سهام
تكسرت النصال على النصال(٤)

ومما يقدم به المتكلم على غيره حسن الأدب مع الممدوح، وقد ظهر حسن الأدب جليا في قول السعدي مادحا سيف الدولة:
لم يبقِ جودك لي شيئاً أؤملُه
تَركتني أصحب الدنيا بلا أمل(٥)

فالسعدي في هذا البيت يحسن الأدب مع ممدوحه بخلاف المتنبي الذي قال في هذا المعنى مادحا سيف الدولة أيضا:
تمسي الأماني صرعى دون مبلغه
فما يقول لشيء ليت ذلك لي(٦)

فبيت ابن نباتة أحسن في الصورة من بيت المتنبي هنا وإن كان مأخوذا منه،لأنه "أربى عليه في المدح والأدب مع الممدوح حيث لم يجعله في حيز من تمنى شيئا"،(٧) فكل ما جعله المتنبي لممدوحه جعله السعدي لشاعر ممدوحه. ومن الجدير ذكره هنا أن المبالغة في بيت السعدي ممكنة عقلا لكنها مستبعدة واقعا.(٨) والباحث هنا لا يسعى إلى المفاضلة بين السعدي والمتنبي بيد أنه يشير إلى أن هذا التناص يستحق الدراسة.

---

(١) العكبري، ديوان المتنبي، ج٣، ص٣٠٣.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٢٢، ص٩٤، ب٨
(٣) الديوان: ج١، ق٦٠، ص٤١٢، ب٥٨ ٥٩.
(٤) العكبري، ديوان المتنبي، ج٣، ص١٠.
(٥) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٨، ب٤٠.
(٦) العكبري، ديوان المتنبي، ج٣، ص٨٨.
(٧) القزويني، الخطيب جلال الدين أبو المعالي محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة،ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م، ص٩١.
(٨) انظر: الميداني، عبد الرحمن حبنكة (١٩٩٦م)، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد، دمشق: دار القلم، ص٨٨٦.

ويستعمل السعدي بعض الألفاظ الفارسية ويحيد عن مثيلاتها من العربية في غير موضع، ولعل شيوع تلك الألفاظ في عصره هو ما دفعه إلى استعمالها ولكن هذا مبرر غير كاف ما دام يجد المعنى المقابل لها في العربية، ومن ذلك استعماله لفظة "المزون" في قوله:

وحي حلولٍ بالمزون يروقُهـ ـم

حنين الملاهي واصطخاب المعازفِ(١)

كما يستخدم كلمة "الحواني" وهي فارسية أيضا:

فضمي يا نَصيبين الحواني

على ما فيكِ من طيبٍ وحسن(٢)

ومن الألفاظ الفارسية الواردة في شعره لفظة "رستاق" يقول:

وأَزور في دارِ الخِلافةِ منْزلاً

كل البلادِ لِربهِ رستَـ ـاقُ (٣)

والسعدي كذلك على دراية بلهجات العرب المختلفة يلجأ إليها أحيانا في شعره كقوله:

ومستثقلٍ للشّامِ عزمي وربما

سبقتُ إلى الوِردِ القَطا وهو سادِك (٤)

فكلمة سادك طائية، ويورد في بيت آخر كلمة (سدفة) وهي من لغة نجد إذ يقول:

من سنّةِ البدر له سدَفةٌ

وطلعةُ الشمسِ له هالَه (٥)

وهو يستعير صورا أُخَر من النثر فشعره يضم عددا من الأمثال أذكر منها قوله وهو يمدح سيف الدولة:

يسائِلُ منه في المكارِمِ باقِلاً

وفي البخْل حتى ينسب البخلُ دغْفَلا (٦)

---

(١) الديوان: ج١، ق٥٠، ص٣٨١، ب١٠. المزون: اسم من أسماء عُمان بالفارسية. انظر اللسان مادة: مزن.
(٢) الديوان: ج١، ق٢، ص١٨٩، ب٥. الحواني: جمع حانة وهي محل بيع الخمر. فارسية. انظر اللسان مادة: حون.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٤، ب٢٧.
(٤)الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٢، ب١. السَّادِكُ: المولع بالشيء، طائية. انظر اللسان مادة: سدك.
(٥) الديوان: ج٢، ق٢١٠، ص٥٣٤، ب٣٦. السَدفة والسُدفة: في لغة نجد الظلمة وفي لغة غيرهم الضوء وهو من الأضداد وبعضهم يجعلها اختلاط الضوء والظلمة جميعا كوقت ما بين صلاة الفجر إلى أول الإسفار. انظر اللسان مادة: سدف.
(٦) الديوان: ج١، ق٤٣، ص٣٦٠، ب١٩. باقل: اسم رجل يُضرب به المثل في العي. انظر اللسان مادة: بقل. دغفل: هو دغفل بن حنظلة النسابة أحد بني شيبان. انظر اللسان مادة: دغفل.

ويقول مادحا عضد الدولة واصفا إياه بالداهية:

يوم الخَوامسِ أو صبيحةَ أربقٍ

ولـهـم إليـ ـه تَلَهـ ـفُ الولهان[1]

ويذم عدو عضد الدولة الذي لن يستطيع أن يبلغ ناصية الثريا يقول:

وكيفَ تَنالُ ناصيةَ الثريا

بنان عزها بيض الأنوق [٢]

ويفتخر بنفسه فهو لا يستعجل عطاء عضد الدولة إذ يقول:

ونعمة لم يرضها شَاكِر

فَصادفتني نيقةُ الرائـ ـدِ[٣]

وللحكمة في شعره مكان واسع رحب، ويرجع ذلك بلا شك إلى تأثر التلميذ بأستاذه المتنبي الذي امتاز ببث الحكم أنى اتجه، ومن حكمه قوله:

ألا إن عين المرءِ عنوان قلبـهِ

تُخبر عن أسرارِه شاء أم أبى[٤]

فهو في الحكمة الواردة في البيت (ألا إن عين المرء عنوان قلبه) يشبه ما بداخل الأنسان من مشاعر وأحاسيس بنص مكتوب، والعين هنا عنوان لهذا النص إذ تشير إلى ما بداخله. ويجعل السعدي صاحب هذه العين أنسانا مسيرا.

وفي حكمة أخرى يقرن السعدي بين المعروف الذي لا يطلب إلا من أهله والأمطار التي لا تطلب إلا من السحب، فهو هنا يشبه عطاء الممدوح بعطاء السحب:

فلم أطلُبِ المعروفَ من غير كفه

وهلْ تُطلَب الأمطار إلاّ من السحبِ[٥]

---

(١) الديوان: ج١، ق٨٦، ص٥٤٤، ب٥.
الخوامس: هي الإبل تسمى خامِسة وخوامس، والخِمْسُ: من أظماء الإبل أن ترعى ثلاثة أيام وترد اليوم الرابع. انظر اللسان مادة: خمس.
أم الربيق: من أسماء الداهية، وفي المثل "جاء بأم الرُّبَيْق على أُرَيْق". انظر اللسان مادة: ربق. والميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (ت ٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ٣م، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١م، ج١، ص٢٣٣ ٢٣٤.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٦، ص٥٩٧، ب١٢.
الأنوق: طائر الرَّخَمة، وقيل: ذكر الرّخم. وأنوَق الرجل إذا اصطاد الرخمة، وفي المثل أعز من بيض الأنوق؛ لأنها تُحرزه فلا يكاد يظفر به لأن أوكارها في رؤوس الجبال والأماكن الصعبة البعيدة، وهي تُحَمَّق مع ذلك. انظر اللسان مادة: أنق.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٠١، ص١٢، ب١٩.
تَنَوَّق في الأمر: تأنَّق فيه، والاسم منه النّيقة، وفي المثل: خَرقاء ذات نيقة، يُضرب للجاهل بالأمر وهو مع جهله يدعي المعرفة ويتَأنق في الإرادة. انظر اللسان مادة: نوق. والميداني، مجمع الأمثال، ج١، ص٣٣٠.
(٤)الديوان: ج١، ق٢٠، ص٢٤٢، ب١٥.
(٥) الديوان: ج١، ق٣٤، ص٣١٦، ب٢٣.

ومن حكمه أيضا:

* فإني لا يوافِــقُنـي خَلـيلٌ

إذا قـضى مآربه قَـلانـي [(١)]

* نُعللُ بالـدواءِ إذا مرضـنـا

وهل يشفي من الموتِ الدواء

ونختار الطبيب وهـل طـبيب

يؤخّـر مـا يقَدمـُه القَضـاء

ومـا أنْفـاسنـا إلاّ حِسـاب

ومـا حـركـاتُنـا إلاّ فنـاء [(٢)]

من خلال الإشارات الشعرية التي أوردتها نرى أن السعدي قد نوع في شعره بين الحكمة والأمثال والألفاظ الفارسية ليعبر عما يريده من معانٍ وصور، معتمداً بذلك على الثقافة الأدبية في عصره.

ج- الثقافة العلمية المتنوعة:

لم تقتصر معرفة السعدي على الإحاطة باللغة وعلومها فقد تجاوز ذلك إلى معرفة واسعة بعلوم متنوعة، أحاول إلقاء الضوء عليها لاعتقادي بأهميتها في عملية رسم الصور الفنية لديه. فالسعدي يستشهد كثيرا بأيام العرب خاصة حديثه عن أيام قبيلته تميم، فهو يفتخر بشجاعته التي ورثها عن أجداده، ومن ذلك وصفه يوم (العظالى) وهو يوم لتميم على بكر بن ربيعة:

بيومِ العظالى والسيوفُ صواعِقٌ

تَخُر عليهم والقِسِي حـواصِـب

لقُوا نَبلَها مرد العوارضِ وانثنوا

لأوجههم منها لِحـىً وشَـوارب

لأيةِ حالٍ يخْتَلِسن نـفـوسهم

وهن عليها بالحـنـيـن نَـوادِب [(٣)]

(١)الديوان: ج١، ق٣٦، ص٣٢٩، ب٢١.

(٢)الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦١٠، ب٢٨ ٣٠.

(٣)الديوان: ج١، ق١، ص١٨٧، ب٣٥ ٣٧. الحَصَبَة والحَصْبَة: الحجارة والحصى. انظر اللسان مادة: حصب.
يوم العظالى: وهو يوم الإياد ويومم أعشاش، وإنما سُمّي يوم العظالى لأن بسطام بن قيس وهانىء بن قبيصة ومفروق بن عمرو تعاظلوا على الرياسة. انظر: شمس الدين، ابراهيم (٢٠٠٢م)، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، بيروت: دار الكتب العلمية، ص٨٥. وجاد المولى، محمد أحمد والبجاوي، علي محمد وابراهيم، محمد أبو الفضل،أيام العرب في الجاهلية، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ص١٩١ ١٩٦.

كما يذكر يوم "قراقر" وهو أول يوم ذي قار الأكبر:

طلبتم بها أوتار يومِ قُراقِـــــرٍ
وما طالب الأوتـار بالـمتوانِي(١)

ويفتخر الشاعر كذلك بيوم "ذي قار"، وهو يوم من أيام العرب، كان بين العرب والفرس ظفرت فيه ربيعة من كسرى ملك الفرس وهو أول يوم انتصفت العرب فيه من العجم:

هـم يـوم ذي قـارٍ هــــم
عـقـدوا الأبـيةَ بـالـمنـاخـر(٢)

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن ابن نباتة قد نظم قصيدة يفتخر فيها بعدنان على قحطان ثم بعدنان على الأمم كافة وهي في وزن قصيدة الأفوه الأودى وهي أطول قصيدة في الديوان إذ تقع في ستة وثمانين بيتا ومطلعها:

يا لَقَومٍ لقَـراشٍ يـصـطـلـى
حـر نـارٍ هـربـتْ مـنـها الشرار

من بنو أودٍ إذا ما نُسِـبـــوا
فـي بني مذْحج إن صـــح النّـجـار

إنما أود سَطاه لصـقَـتْ
بذِراعٍ مخّهـا فـي العـظـــمِ رار(٣)

ومن أيام تميم التي يفتخر بها في تلك القصيدة يوم "نجران" وهو يوم لبني تميم على بني الحارث بن كعب بنجران:

لم يغلوا يوم نَجران السـرى
إن قومي لهـم الغـزو الجِهـار(٤)

---

(١) الديوان: ج٢، ق١١٣، ص٥٦، ب٢.

(٢) الديوان: ج١، ق٧٩، ص٥٠٥، ب١٨. ذو قار: وهو يوم من أيام العرب كان بين العرب والفرس ظفرت فيه ربيعة من كسرى ملك الفرس وهو أول يوم انتصفت العرب فيه من العجم. انظر: جاد المولى والبجاوي وابراهيم،أيام العرب في الجاهلية، ص٦ ٣٩.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٨٥، ب١ ٣. الأفوه الأودى: صلاءة بن عمرو بن مالك من بني أود من مذحج شاعر يماني جاهلي يكنى أبا ربيعة لقب بالأفوه لأنه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان كان سيد قومه وقائدهم في حروبهم وهو أحد الحكماء والشعراء في عصره. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٣، ص٦ ٢٠ ٧ ٢٠. أوْد: اسم قبيلة من اليمن. انظر اللسان مادة: أود. مذحج: أبو قبيلة من اليمن وهو مذحج بن يُحابرَ بن مالك بن زيد بن كهلان بن سبأ. انظر اللسان مادة: مذحج. رار: رقيق ذائب فاسد من الهزال. انظر اللسان مادة: رير. النجار: الأصل والحسب واللون. انظر اللسان مادة: نجر.

(٤) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٩٠، ب٣٢. يوم نجران: يوم لبني تميم على بني الحارث بن كعب بنجران.

ويسجل السعدي في شعره يوم (المعا)، إذ أغار المنبطح الأسدي على بني عباد بن ضبيعة فأخذ نِعما لبني الحارث فمر ببني سعد بن مالك بن ضبيعة وبني عجل بن لجيم فتبعوه حتى انتزعوها منه، وقد جمع حصن بن حذيفة الفزاري أسدا وغطفان ثم سار إلى عمرو بن الحارث فقتله بالمعا بعد حرب طويلة:

لبني بدرٍ عليكم بالمعا

دفعة شامكم فـيها قُـدار [1]

ومن أيام العرب التي يذكرها في القصيدة ذاتها يوم "طخفة"، وهو يوم لبني يربوع على المنذر بن ماء السماء، إذ كانت الردافة فيهم وكان الملك إذا ركب ردف وراءه وإذا نزل جلس عن يمينه فتصرف إليه كأس الملك إذا شرب، وله ربع غنيمة الملك من كل غزوة، وله أتاوة على كل من في طاعة الملك، فمنع بنو يربوع الرادفة فرحلوا ولحقهم جيش المنذر واقتتلا وانتصر بنو يربوع ورجعت لهم الإتاوة وأسر قابوس بن المنذر،[2]:

وليربوعٍ بضاحِي طَخْـ ـ ـفـ ـَةٍ

فـي بنـ ـي المنـ ـذر مـ ـن وإسـ ـ ـار [3]

ويعود أبو نصر إلى التاريخ القديم فيذكر الأمم البائدة كجرهم وعاد:

من النفر البيضِ الذين توسدوا

أكـ ـف اللّيـ ـالـ ـي قبلَ عاد وجرهـ ـ ـمِ [4]

كما يذكر ثمود أيضا:

وقلتُ تعلّم أن كل فـ ـضيلـ ـ ـةٍ

لهـ ـا كـ ـاشـ ـح مـ ـن أهـ ـلها وحـ ـسود

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٩٠، ب٣٦. قُدارُ: هو قُدار بن سالِف الذي يقال له أحمر ثمود وهو عاقر ناقة النبي صالح عليه السلام. انظر اللسان مادة: قدر.

(٢) انظر: شمس الدين، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، ص١١٠. وجاد المولى والبجاوي وابراهيم،أيام العرب في الجاهلية ص٩٤ ٩٨.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٩٢، ب٤٣.

(٤) الديوان: ج١، ق٦٢، ص٤١٨، ب٣٨.

عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح: جد جاهلي قديم. انظر الزركلي، الأعلام، ج٣، ص٢٤٢. جرهم: حي من اليمن نزلوا مكة وتزوج فيهم اسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام وهم أصهاره ثم انحدروا في الحرم فأبادهم الله تعالى. انظر اللسان مادة: جرهم.

وأن نواميس الرجال قـديمـةٌ

تَوارثَ عـاد مكـرهـاً وثـمود[1]

ومن الأعلام البائدة الواردة في شعره شمر، وهو ملك من ملوك اليمن. ومحرق، وهو ملك من ملوك اليمن أيضا، يقول:

قِلادةُ مجدٍ أغفلَ الدهر نَظمهـا

علـيـهِ وقـد جـر السنيـن الخَوالِيـا

وقاس بني شَمرٍ بآل محـرقٍ

وغربلَ ألفاظَ الـورى والـمـعـانيا [2]

ولذي القرنين ذكر في شعره إذ يقول:

رأيتُ وقد سمعتُ بكل جـيلٍ

وكايلتُ الأسـافـلَ بـالأعـالـي

وذي القَرنين إذْ صعِدتْ وشَقّتْ

كـتـائـبـه الـمخارم في الجِبال

وأيام الملوكِ وما أعـيـرتْ

سـوالفُـها العواطلُ والحوالي [3]

والسعدي يذم ملوك بني ساسان في معرض مدحه للملك عضد الدولة:

ملوك بني ساسان تزعم أنّـه

له حفظتْ أسرارها وعهودهـا

فتاها ومولاها ووارثُ مجدها

وسيدها إن كان رب يسودهـا

---

(١) الديوان: ج١، ق٨٧، ص٥٤٩، ب٩ ١٠. ثمود: قبيلة من العرب الأول ويقال أنهم من بقية عاد وهم قوم صالح عليه السلام. انظر اللسان مادة: ثمد. الكاشح: المتولي عنك بوده. انظر اللسان مادة: كشح.

(٢)الديوان: ج١، ق٨٩، ص٥٦٤، ب٣٦ ٣٧. شمر: ملك من ملوك اليمن. انظر اللسان مادة: شمر. المحرق: هو عمرو بن هند ملك الحيرة، كان حرق يوم أوارة تسعة وتسعين رجلا من دارم، قبيلة الفرزدق. انظر: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ)، الكامل في اللغة والأدب، ط٣، ٤م، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ج١، ص١١٨.

(٣) الديوان: ج١، ق٨٥، ص٥٣٨، ب١٤ ١٦. ذو القرنين: هو ضامير الثالث، فارس من ملوك بابل وهو الذي خرج لأطر كسركس فحاربه وظفر به فقتله ونزع قرنَي رأسه فجعلهما إكليلا يلبسه فسمي ذا القرنين. انظر:الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل النيسبوري (ت ٤٢٩هـ)، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٨٠ ٢٨٦.

وإنّك من قومٍ فَلّوا هامةَ العـلا

بضربِ الطُّلى والخيلُ تُدمى لُبودها [١]

ويرتبط بهذا اتخاذه من بعض أعلام التاريخ الذين اشتهروا بصفات معينة اختزنها الناس في وجدانهم اتخاذه منهم موضوعات لصوره، ومن هؤلاء حاتم الطائي وكعب بن أمامة بن أياد وقد عرفا بالكرم، وهو يذكرهما في معرض مدحه لوهب بن ابراهيم الكاتب:

وجاء بها كعـبيةً حاتِـميةً

سجيةَ ماضي الشفرتين هِجان [٢]

ويفتخر السعدي بنفسه التي تأنف الهجاء، فيأتي بعلمين اشتهرا بذلك وهما الحطيئة والمرزبان مؤكدا أنه لا يفعل فعلهما:

حدوتُ فما حدوتُ بعرض جاري

حـداء حطيئةٍ بالزبرقان[٣]

وإذا ذكر الشجاعة ضرب لها الأمثلة من فرسان اشتهروا بتلك الصفة عبر التاريخ كبسطام والغلام:

ويوم النقا لم يدر بسطام أنـه

يلاقي غلاماً لا يحيد عن النذْر[٤]

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٤، ص٤٧١، ب٤٤ ٤٦. ساسان: هو ساسان بن أردشير بهمن وهو من ملوك فارس المجوسيين تولى الملك وهو في بطن أمه وهو أبو الأكاسرة. لُبودها: لَبَد الشيء بالأرض أي لصق. انظر اللسان مادة: لبد.

(٢)الديوان: ج١، ق٦٥، ص٤٣٢، ب٣٥. كعبية: نسبة إلى كعب بن مامة بن إياد من أجواد العرب المشهورين ويفضله بعضهم على حاتم طي لبذله النفس والمال. انظر: الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص١٢٧ ١٢٨. حاتمية: نسبة إلى حاتم الطائي جواد العرب المضروب به المثل. الهجان: هِجانُ كل شيء خياره. انظر اللسان مادة: هجن.

(٣) الديوان: ج١، ق٧٦، ص٤٨٢، ب٢.الحطيئة: أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي، شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام. انظر: الكتبي، فوات الوفيات، ج١، ص١٩٢. الزبرقان بن بدر التميمي السعدي صحابي من رؤساء قومه، قيل اسمه الحسين ولُقّب بالزبرقان وهو من أسماء القمر لحسن وجهه، ولاه رسول الله –صلى الله عليه وسلم- صدقات قومه فثبت إلى زمن عمر –رضي الله عنه-، كان فصيحا شاعرا، كُفّ بصره في آخر عمره، توفي في أيام معاوية. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٣، ص٤١.

(٤)الديوان: ج٢، ق١٨٢، ص٣٨٠، ب٥٤. يوم النقا: هو يوم نقا الحسين بين بني شيبان وبني ثعلبة كانت الغلبة فيه لبني ثعلبة. بسطام: هو بسطام بن قيس بن مسعود بن ذي الجدين فارس من فرسان الجاهلية. انظر: جاد المولى والبجاوي وابراهيم، أيام العرب في الجاهلية، ص١٩١ الغلام : هو عاصم بن خليفة بن معقل الضبي، فارس اشتهر في الجاهلية بقتله بسطام بن قيس الشيباني، وقد أدرك الإسلام لكنه لم ير النبي –صلى الله عليه وسلم-. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٣، ص٢٤٨.

وفي القصيدة ذاتها يسجل ما فعل قيس بن عاصم وابن شريك يوم البسوس وكأنه معهما يقول:

ويوم جدودٍ شدّ قيس بن عاصمٍ

على ابن شريكٍ شِدةَ الحازمِ الغمر(١)

والسعدي على علم بالفلك وما فيه من نجوم وكواكب سبق الحديث عنها في الفصل السابق من هذا البحث، وأكتفي هنا بأيراد نموذجين لهذه المعرفة، فهو يعرف كوكب سهيل الذي لا يرى في كل مكان ولا في كل زمان:

فهم مثلُ سهـ ـيـ ـلٍ فـ ـي الـ ـدجى

يركب الأفـ ـقَ فيثنيه العِثـ ـار(٢)

ويذكر كوكبي المريخ وزحل في معرض مدحه لعضد الدولة:

بهِ عرفَتْ ثاقباتُ النّجوم

عورةَ تدبيرها المضطـ ـرب

فأقلع كيوان عن كـ ـيدهِ

وبهرام عن فتكهِ والشغَب(٣)

وبعد، فإن للمجتمع في صور السعدي دورا لا يمكننا إنكاره، فالسعدي ابن بيئته ومجتمعه،وصوره الشعرية متأثرة بالمخزون الاجتماعي والديني والثقافي نصا ومضمونًا.

---

(١)الديوان: ج٢، ق١٨٢، ص٣٨١، ب٥٧. يوم جدود: هو يوم لبني مِنقر من تميم على بكر بن وائل. انظر: شمس الدين، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، ص٨٤. وجاد المولى والبجاوي وابراهيم، أيام العرب في الجاهلية، ص١٧٨ ١٨١.
قيس بن عاصم: هو قيس بن عاصم المنقري كان فارسا شجاعا أدرك الإسلام فأسلم. انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج٢٤، ص٢١٣ ٢١٤.ابن شريك: هو الحارث بن شريك بن عمرو الشيباني من سادات بني شيبان، وقد سُمّي بالحوفزان لأن قيس بن عاصم أدركه في بعض حروبه زجه بالرمح فحفزه عن سرجه وكان فارسا شجاعا. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٢، ص١٥٥.
(٢)الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٩٩، ب٨٣.
سهيل: اسم كوكب لا يرى في كل مكان ولا في كل زمان. انظر اللسان مادة: سهل.
(٣) الديوان: ج١، ق٨٤، ص٥٣٥، ب٤٥ ٤٦. كيوان: اسم زحل. انظر اللسان مادة: كون. بهرام: اسم المريخ. انظر اللسان مادة: برجس.

الباب الثاني

بناء الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي

الفصل الأول

أنماط الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي

سبق أن أشرت في تمهيد هذا البحث إلى أن الصور تتسم بالتدرج بين السهولة والتعقيد، فهي في بعض أشكالها صور بسيطة لا تتعدى الإشارات أو التشابيه المتناسبة الأجزاء، وهي أحيانا شديدة التعقيد تحمل في طياتها رموزا واستعارات تسعى من خلالها إلى إحداث علاقات بين أمور متباعدة ومتضادة أيضا[١]، وهي على درجات متباينة في دلالتها الأدبية وأشكالها الجمالية بما تضفيه على النص الشعري من متعة فنية ورؤى وإضاءات جديدة. وهذا الفصل يحاول من خلال دراسة أنماط الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي، يحاول أن يحدد مراتبها وارتباطها بالسياق العام والصورة الكلية التي حاول الشاعر رسمها. وقد جاءت الصور في شعر السعدي على سبعة أنماط هي: الصور الوصفية والصور المشهدية والصور الإشارية والصور التشبيهية والصور الكنائية والصور المجازية والصور الاستعارية. كما أن هذا الفصل سيدرس الصورة الكلية في شعر السعدي من خلال قصيدتين اخترتهما من ديوانه.

أولا: الصور الوصفية.

تناول الدارسون الصورة الوصفية على أنها "شكل من أشكال التفكير بواسطة التفصيل يجعل الشيء مرئيا ذا شخصية مميزة بوجه من الوجوه بدلا من تعيينه ببساطة وذلك بالعرض المتحرك لأكثر الخصوصيات والملابسات أهمية". [٢] وتأتي الصورة الوصفية على ضربين أولهما يتمثل في الصورة الوصفية الفوتوغرافية إذ توصف الأشياء هنا وصفا حرفيا محاكيا للموصوف بعيدا عن الحركة والأبعاد الداخلية المعنوية، وهي كما يقول مصطفى عليان "مخاطبة للعين والنظر لا أكثر". [٣] أما الضرب الثاني فهو ضرب تختلط فيه الصورة الوصفية بالحركة التي تشيع في الصورة أبعادا معنوية داخلية.

ومن اللوحات الوصفية التي رسمها السعدي وصفه للأفعى، إذ يراوح في هذا الوصف بين الحركة واللون، يقول:

ففي الهضبةِ الحمراءِ إن كنتَ سارياً

أُغيبر يأوي في صـدوعِ الشّواهِـقِ

(١) انظر تمهيد هذا البحث، ص٦.
(٢)عليان، مصطفى (٢٠٠٥م)، سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات، دراسة أسلوبية. إسلامية المعرفة، مقبول للنشر، (ع ٥٨)، (١٧٥/١٣١)، ص١٤٠
(٣) عليان، سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات، دراسة أسلوبية، ص١٤٠.

يسالم ركبان الطّريق نهاره

إلى الليل مخبوء لإحدى البوائِق

كأن بقايا ما سرى من قميصهِ

على متنِهِ أقوافُ بردٍ شَبارِق

يقَصر عن يافوخهِ حين تَنطوي

حقيبةُ مملوءٍ من السم زاهِقِ

تَناذَره الحاوون إذْ بصروا بهِ

تُسارقُ عيناه بنان المشارق(١)

فالشاعر في الصورة الوصفية السابقة ينتقل من وصف المكان إلى وصف الزمان وهذا جلي في وصفه مكان سير السائرين ومكان مأوى الأغيبر، إذ ينقلنا من البعد المكاني إلى البعد الزماني الذي يكمل عناصر الصورة حين يبين زمن سفر ركبان الطريق (النهار) وزمن انطلاق الأغيبر ليبث مصائبه (ليلا)، وهذا الانتقال يوحي بالإحاطة الكلية للصورة وما تحويه من دلالات، فالزمان والمكان قادران على إعطاء الصورة الوصفية بعدا أعمق من الصورة المجردة منهما. ولم يقتصر السعدي على تناول هذا الركن من الصور الوصفية بل نراه يلجأ إلى اللون لأبعاده الحسية والمعنوية حين قال: (أغيبر) فالأغيبر كما ورد في لسان العرب ما غبر لونه(٢) ويرى الدارس أن تناول السعدي هذا اللون فيه دلالة داخلية هي الغموض وعدم الوضوح عند الأفعى، فهي بغموضها تخدع عدوها فلا تترك له المجال للدخول إليها من أبواب يرصدها لقتلها. ولا يخفى ما في الصورة السابقة من الحركة التي أشاعها الشاعر لكسر السكون في الصورة الوصفية المجردة من الأفعال، فهو في هذه الصورة يرصد حركة الأفعى بإيراد الأفعال التي تقوم بها نحو: يأوي، تسارق، يقصر. والملاحظ هنا أن الشاعر اختار هذه الأفعال ووضعها بصيغة الفعل المضارع لتوحي بنقل السعدي هذا المشهد بشكل مباشر، أي أنه يصف ما يراه مباشرة للمتلقي، وهذا يشير إلى مصداقية الصورة فالمشهد الذي ينقل مباشرة أثناء مشاهدته

---

(١) الديوان: ج١، ق٩٥، ص٥٩٣، ب٢ ٦.البوائق: الغوائل والشر. انظر اللسان مادة: بوق. أقواف: آثار. انظر اللسان مادة: قوف. شبارق: مُقَّطع مُمَزَّق. انظر اللسان مادة: شبرق.

(٢) انظر: اللسان مادة غبر.

يكون مصحوبا بالانفعالات الحقيقية البعيدة عن التفكير والتغيير، ويظهر ذلك جليا في وصفه للأفعى حين تغير جلدها، إذ يستخدم تشبيها بسيطا قريبا من ناظر المتلقي فيشبه ما بقي على جسدها من جلد بالأثواب المهترئة البالية، ووصفه لها وهي تختلس النظر إلى المصلين للغدر بهم، وهذا في قوله: (تسارق عيناه) ومن الصور الوصفية التي اختلط فيها النقل الحسي النظري بالنقل المعنوي الداخلي وصفه لحال مصلوب غاب عليه شعور الكبرياء . يقول:

على الجِذْعِ موفٍ لا يزالُ كأنه
سليـب دعـا قوماً إليه فأقبلوا
فقام يماريهـم وقـد مد باعه
يقولُ لهم عرضي أم الطولُ أطولُ (١)

إن وصف السعدي مشهد المصلوب أمام الناس جاء معتمدا على البعد النفسي له، فالسعدي يرسم العلاقة الحميمة التي نشأت بين هذا المصلوب والصليب الذي صلب عليه، فقد سلب هذا الصليب المصلوب إرادته فمنعه من مغادرته. ولربما أراد السعدي من خلال الإكثار من الأفعال (يزال، دعا، أقبل، قام، يماري، مد، يقول)،وهي أفعال متراوحة بين المضارع والماضي وردت لتشير إلى دلالة الاضطراب وعدم الاستقرار النفسي لدى المصلوب أو المسلوب الإرادة والذي يحاول بكل ما تبقّى لديه من رمق أن يسخر من إرادة القدر حين يدعو الناس ليميزوا أيهما أطول طوله أم عرضه، وقد مد جسده أمامهم محاولا تناسي مشهده المأساوي الذي ينقله الشاعر بصورة وصفية بحتة.

أما الصور الوصفية الساكنة، تلك الصور التي لا تحمل بعدا معنويا ولا حركة وصفية فتظهر في وصفه لسكين، إذ يقول:

مرهفَةٌ تُعجِز وصفَ اللسان
للسيفِ معنَى ولها معنيان
تَخْلُفُـه فـي حـدهِ تـارةً
وتارةً تَخْـلُفُ حد السنـان
ما أبصر الناظر من قبلـها
ماء ونـاراً جمِعا في مكان
أى سِـلاحٍ هـى أو عـدةٌ
لِرابطِ الجاشِ جريء الجنَان (٢)

فالصورة الوصفية السابقة قامت على أساس عقد مقارنة بين سكين وسيف حاد، إذ أبرز الشاعر صفات كل منهما لينتهي في صورته إلى أن السكين سلاح لا عدة بعده مستخدما أسلوبا بلاغيا بسيطا ليخدم صورته أو ليدعمها ويبعدها عن بساطة المقارنة

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٦٢، ص٢٩٥، ب١ ٢. يماري: يجادل ويكرر الكلام. انظر اللسان مادة: مرا.
(٢) الديوان: ج١، ق١٠٥، ص٢٤، ب١ ٤. مرهفة: لطيفة رقيقة. انظر اللسان مادة: رهف. والعُدَّة: ما أعددته لحوادث الدهر من مال وسلاح. انظر اللسان مادة: عدد. رجل رابط الجأش: شديد القلب كأنه يربط نفسه عن الفرار يكفّها بشجاعته وجرأته. انظر اللسان مادة: ربط. الجَنان: القلب لاستِتاره في الصدر. انظر اللسان مادة: جمن.

كأسلوب التشبيه في قوله: "ماء ونار جمعا في مكان" ولا نستطيع أن نقول إن هذا التشبيه يحوي بعدا معنويا لأنه يشير إلى القوة، أي قوة السكين في حدتها وبذلك نعود إلى وصف الشكل مرة أخرى، فالسعدي وإن حاول عدم التعبير عن ذلك الشكل مباشرة فهو يدور في إطار الوصف الشكلي لها. ومن الصور الوصفية التي نقرؤها في ديوان السعدي وصفه لإحداهن بقوله:

سلبتْ محاسنك الغزالَ صفاتِه
حتى تحير كل ظبي فيكـَا
اك جيده ولحاظُـه ونِفَـاره
وغداً تَصير قُرونُه لا بيكـَا [1]

فالسعدي في هذه الصورة الوصفية يصور امرأة انتحلت صفات الغزال بكل ما فيه من جيد طويل، ونظرة ساحرة، ولفتة رقيقة، وهذه الصفات حسية بصرية بحتة.

ومن الوصف الحسي البصري وصفه لفرس أغر بقوله:

وأدهـم يستمـد الليـل منـه
وتطلع بين عينيـه الثُريا
سرى خاف الصباح يطير مشيا
ويطوي خلفه الافلاك طيا
فلما خاف وشك الفـوت مـنه
تشبث بالقوائم والمـحيا[2]

ونحن نستطيع أن نرى في هذه اللوحة الوصفية امتزاج اللون بالحركة،فالسعدي يرسم حصانا أسود الجسد أبيض الجبين، سريعا يطوي الطريق في سيره طيا، والصورة هنا – كما يبدو- صورة حسية ابتعد فيها السعدي عن المباشرة في الوصف، مستخدما الأساليب البلاغية بقوله: (يستمد الليل منه، يطوي خلفه الافلاك طيا). كما أن استخدام السعدي للمرادفات في هذه الأبيات يتيح المجال أمام القارئ ليبتعد في خياله باحثا عن الصورة التي أرادها الشاعر، ويظهر هذا الاستخدام في قوله: (سرى، يطير مشيا، يطوي، تشبث) فكل هذه الأفعال تضفي الأسطورة على الفرس، فهو طائر خارق قادر على طي الأفلاك السماوية في سيره أو مشيه.

لقد امتلأ ديوان السعدي بالصور الوصفية بشكليها الساكن والمتحرك، ليثبت في طيات ديوانه أن الصور الوصفية لا تعني ثباتا في الأحاسيس والمشاعر، وإنما هي تجرد من عناصر الحوار الذي يصنع من النص بنية درامية في نسق متتابع[3]. وهذا ما سيسعى الباحث لمعالجته في المبحث التالي وهو الصور المشهدية في شعر السعدي.

ثانيا: الصور المشهدية.

---

(١) الديوان: ج٢، الملحق، ق٢٦، ص٦٢٢، ب١ ٢.
(٢)الديوان: ج٢، ق٢٣٤، ص٥٧٩ ٥٨٠، ب١ ٣.الدُّهْمة: السواد، والأدهم: الأسود يكون في الخيل والإبل. انظر اللسان مادة: دهم. الوشك: السرعة. انظر اللسان مادة: وشك. الفوات: الذهاب، وفاتني الشيء ذهب عني. انظر اللسان مادة: فوت. المُحَيّا: جماعة الوجه، وقيل: حُرُّهُ، وهو من الفرس حيث انفرق تحت الناصية في أعلى الجبهة وهناك دائرة المُحَيَّا. انظر اللسان مادة: حيا.
(٣) الزبيدي، حسام عبد الكريم (٢٠٠٥م)، الصورة الشعرية عند ابن زيدون، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ص١٣٧.

وهي صور "ذات أبعاد سردية في بنيتها التي تلتقط موقفا أو حدثا خاصا أو منظرا مشحونا بالانفعال في فترة زمنية محددة [١]. ولا بد هنا من الإشارة إلى أن الصور المشهدية تعتمد على الزمان والمكان والحركة والحوار والانفعال والبعد الحسي للشخصيات المكونة للمشهد. ولا بد كذلك من التفريق بين الزمان والمكان الموجودان في الصور الوصفية والزمان والمكان الموجودان في الصور المشهدية، فهما في الأولى مجرد عناصر تجريدية في معظم الأحيان لا تحيل إلا إلى نفسها.[٢]

وتقسم الصور المشهدية بناء على العنصر البارز فيها، فهناك مشاهد حوارية يفعلها الشاعر باستخدامه أسلوب الالتفات الذي تبدو فيه اللغة لغة تفصيل وحكاية، ومثال ذلك قوله:

لـكـم الـكـرةُ الا أنكـم
لم تفوزوا يوم أوطاسٍ وفـازوا
وهو الفيصلُ لو زلتْ به
قدم عن أختـها كـان الـبـوار
كشفوا كُرب حنين عنكم
وحمـوكم مثلمـا تُحمـى اليكـار
كنتم ظَهراً وكانوا هامةً
ومـن الهامـَةِ يمـتـار الفَقَـار
أبلغ الأحيلَ من ذي يمنٍ
بلـَغَـتْـك المستَهلاّتُ الغِـزار
أي يومٍ دان أو كان لكم
قبـلَ إسلامِـكـم فيـه الخـَيار
نحن أصحرنا بنجدٍ للعدى
مثلَ ما أصحرتِ البيض الحِرار[٣]

فالسعدي في هذا المشهد يدير حوارا بينه وبين عدوه، إذ يبدأ المشهد بتوجيه الخطاب لهم باستخدام الضمير (لكم)، واللام عند النحويين تفيد التخصيص هنا، والسعدي إنما يسعى من خلال استخدامها إلى تلطيف الجو بينهم، ومراوحته بين المتكلم والمخاطب والغائب (هو، كشفوا، كنتم، أبلغ، نحن) كلها تشير إلى دبلماسيته في محاورته للعدو، فضلا عما تشكله هذه الضمائر من درامية تقوم عليها الصورة المشهدية. والمتأمل للأفعال الماضية التي استخدمها وهي: (كشفوا، حموا، كنتم، أصحروا، بلغتك) يجدها تلائم السرد وتبقي المتلقي في حالة انتظار ما سيحدث في ما بعد. أما العنصر الذي يعكس وجه الانفعال في المشهد، فهو استخدام الشاعر الأساليب الحوارية المتعددة كالأمر في قوله: (أبلغ)، والاستفهام في قوله: (أي يوم)، والتقرير في قوله: (هو الفيصل)، وكل هذه الأساليب هي أساس الحوار الذي اعتمد عليه الشاعر في بنيته الصورية. وقد قام الشاعر بعكس الصورة باستخدام أسلوب المقارنة البسيط، حين قال: (كنتم، كانوا)، فنحن نرى الغاية من الحوار واضحة في محاولته الافتخار ببني عدنان على قحطان.

---

(١)عليان، سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات، دراسة أسلوبية، ص١٤٠

(٢) الزبيدي، الصورة الشعرية عند ابن زيدون، ص١٣٨.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٨٤، ص٣٨٧، ب١٤ ٢٠.أوطاس: وادٍ في ديار هوازن فيه كانت وقعة حنين للنبي –صلى الله عليه وسلم- ببني هوازن، ويومئذ قال النبي -صلى الله عليه وسلم-: حمي الوطيس. وذلك حين استعرت الحرب، وهو –صلى الله عليه وسلم- أول من قاله. انظر الحموي، معجم البلدان، ج١، ص٥٢٤ ٥٢٥.يوم حنين: من أعظم الأيام والمشاهد التي شهدها المسلمون مع النبي –صلى الله عليه وسلم- وقد انهزم كافة الناس يومئذ ولم يبق مع النبي -صلى الله عليه وسلم- إلا نفر من المهاجرين والأنصار وأهل بيته. انظر: ابراهيم والبجاوي، أيام العرب في الإسلام، ص١٠٤ ١٢٢. الميرة: الطعام يمتاره الإنسان. انظر اللسان مادة: مير. الفَقارة: واحدة فقار الظهر، وهو ما انتضد من عظام الصلب من لدُن الكاهِل إلى العَجْب، والجمع فِقَر وفقارٌ. انظر اللسان مادة: فقر. أصحر القوم: برزوا في الصحراء. انظر اللسان مادة: صحر.

وفي مشهد حربي يبدو مكتمل العناصر يمزج الشاعر المشاهد الجزئية التي تشكل المشهد الكلي (المعركة) بقوله:

أيعرفُ ملك الرومِ وقعةَ مرعشٍ
وكف أخيـهِ في الحـديدِ وثـيقُ
وينكـِر يومـاً بالأحيـدبِ كـذّبـتْ
بهِ البيض حد البيضِ وهو صدوقُ
به شرقَتْ من خشيةِ الموتِ بالخُصى
صدور وفـارت بالقُـلوبِ حلـوقُ
ولما زجرتَ الأعوجيـّةَ أو مضـتْ
على الأرضِ من أعلى السحابِ بروقُ
فحطّتْ عليهم بغْتَـةً كـل فـارسٍ
بـرودِ الحواشـي والطـعان حريقُ
إذا اعترض المـران دون عـدوه
تَخَـطّـى وأطْـرافُ الرماحِ طَريـقُ
فما كان إلاّ لحظَةً مـن مسـارقٍ
إلى أن تركـتَ الخـامعـاتِ تفوقُ
وفرتْ كِلاب قبلَ أن تُشْهر الظُبا
ولـم يبقَ منها في الحناجـِر ريقُ(١)

فالسعدي في هذا المشهد يتقمص دور الراوي الذي يحيط به قومه ينقلهم إلى وصف المعركة، وهو يبدأ سرده باستفهام ليدخل المتلقي إلى جو المعركة بما فيه من حركة قتل وضرب وفر. كما يمكن ملاحظة ذلك الحضور اللغوي للأفعال كعنصر يضفي الروح والحركة والانفعال في النص المشهدي، فالأفعال (ينكر، كذّبت، شرقت، فارت) كلها أفعال تشير إلى الخوف والرعب كانفعال عند أعدائه، ولم يقتصر السعدي على ذلك لإظهار شعور الخوف والرعب عندهم فقد أتى بصور وصفية ظهر الأعداء فيها على هيئة فارين جفت حلوقهم من شدة الخوف وذلك قبل رفع قوم الشاعر سيوفهم، وكأنه يترك للمتلقي تصور حال أعدائه بعد الخوض في المعركة. ويلاحظ من المشهد أيضا غياب عنصر الحوار، فالطرف الآخر من المشهد لم يلعب سوى دور المستمع لأحداث المعركة، أما عنصر الحركة فهو العنصر السائد في هذا المشهد.

ومن المشاهد المقتطفة من النص الشعري عند السعدي والمعتمدة على الصورة كعنصر أساسي قوله:

سقَى دار ليلى كل ممسى ومصبح
ضواحك مما تاقَ دلْح ودلج
ولا زالَ نَور الأُقْحوان ونَشره
يِنور الخُزامى والعرار يوشح
فما جلَب الاحزان غير حمامةٍ
على فننٍ من سِدرِ حومل تَصدح

---

(١) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٦، ب١٩ ٢٦.مرعش: مدينة في الثغور بين الشام وبلاد الروم لها سوران وخندق، وفي وسطها حصن عليه سور يعرف بالمرواني بناه مروان بن محمد المعروف بمروان الحمار ثم أحدث الرشيد بعده سائر المدينة وبها ربض يعرف بالهارونية. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص١٠٧.الأحيدب: اسم جبل مشرف على الحدث بالثغور الرومية. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج١، ص١١٨. البيض: جمع البيضة وهي من السلاح الخوذة. انظر اللسان مادة: بيض. البيض: السيوف. انظر اللسان مادة: بيض. الخصى: من أعضاء التناسل. انظر اللسان مادة: خصا. الأعوجية: الخيل المنسوبة إلى فحل كان يقال له أعوج وهو فحل كريم. انظر اللسان مادة: عوج. الحواشي: حاشية كل شيء جانبه وطرفه. انظر اللسان مادة: حشا. المُران: شجر الرماح. انظر اللسان مادة: مرر. الخوامع: الضباع اسم لها لازم لأنها تَخْمَع خُماعا وخَمَعانا وخُموعا. انظر اللسان مادة: خمع. الظبا: السيوف. انظر اللسان مادة: ظبب.

بكت قَرقَرياً فاستجاب لصوتها
حمـام علـى أغصانـهِ يترنح
فلا زفرة حرى تُنَفس كُربةً
ولا عبرةٌ تَمرى الجفون فَتمرح [(١)]

والسعدي يبدأ مشهده هنا بالدعاء ليدخلنا في جو ما سيلقيه بين أيدينا من مشهد حزين يعقد فيه الشاعر مقارنة بين ما كانت عليه أرضه من فرحة ترقص على نور الأقحوان والخزامى، وما آلت إليه من بكاء وصراخ موظفا في هذا المشهد عنصر الطبيعة بما فيه من فضاء واسع يتيح قدرا أكبر من الحرية في الحركة المشهدية عنده، فهو يأتي بنور الأقحوان والخزامى ليشير إلى الربيع بما فيه من سعادة وعطاء، ويأتي بأصوات قطرات المطر الجالبة لصوت الضحك بما فيه من الخير، ومن ثم يقدم لنا مشهد الحمام والصوت المصاحب له من الصدوح والبكاء، كما يعرض صوت ترنحها على الأغصان وزقزقتها الحرى، يعرض هذا كله في مشهد حزين ينهي الموقف التعبيري بتحميل الموضوع مواصفات الحزن والألم للبعد عن الأرض.

والملاحظ هنا أيضا استخدام الضدية الصورية في نغمة الأصوات في المشهد، فالسعدي ينتقل من الضحك ونمنمة الأزهار إلى الصدوح والبكاء والزفير، وهذه الضدية إنما توحي بحركة مستمرة داخل المشهد تأثر على الصوت فتنقله من حالة إلى أخرى.

وفي مشهد آخر يقول السعدي:

كـأن الدجـى مالـت عليهِ كتيبـةٌ
فنبه من أهـوالِهِ كـل نائـمِ
إلى أن سرى نشر الحبيبِ فصافحتْ
بهِ الصبح أنفاس الرياحِ الهواجِمِ [(٢)]

فنحن في هذه الابيات أمام مشهد طبيعي فيه الحركة واللون والحوار والانفعال، أما اللون فيظهر في الظلمة الحالكة التي أسدلت ستارها وقت الدجى على كل ما يحيط بالشاعر من موجودات، وقد جاءت هذه الخلفية السوداء لتعكس ما يشعر به من حزن. وتظهر في الصورة الحركة الهادئة البطيئة لتنسجم ومعطيات المشهد، فالليالي المظلمة عادة تتسم بالسكون وبطء الحركة إذ يسعى المتحرك في الظلام إلى التخفيف من وطأته حتى لا يوقظ من يحيط به، وهذ ما حصل مع أبطال المشهد إذ إن الكتيبة مالت بهدوء حتى تغدر بأهل المدينة ليلا. ويظهر الليل في هذا المشهد على هيأة شخص يحاول أن ينبه النيام بهدوء حتى لا يشعرهم بالذعر، أما نشر الحبيب فقد سرى متمهلا ليظهر في المشهد وهو يصافح أنفاس الرياح. وقد أحسن الشاعر عرض موقف امتزاج رائحة الحبيب مع الرياح،إذ شبه ذلك الامتزاج بمشهد مصافحة ودية تبث انفعالا خلّاقا في علاقة جديدة في المشهد.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن الشاعر كان دقيقا في اختيار الألفاظ التي تناسب مشاهده، ففي الصورة السابقة يستخدم الزفير- بما فيه من صوت مزعج- ليتناسب وموقف البكاء والحزن، ويستخدم في هذه الصورة الأنفاس لأن صوتها الهادىء يناسب موقف الهدوء والظلمة.

ومن ومضات الموت عند الشاعر مشهده وهو يصارع الإنسان في قوله:

(١) الديوان: ج٢، ق٢٠٧، ص٥١٠، ب١ ٥.الدلح: مشي الرجل بحمله وقد أثقله، والسحابة تَدلَحُ في مسيرها من كثرة مائها كأنها تتحرك انخِزالا. انظر اللسان مادة: دلح. النَوْر: الزهر. انظر اللسان مادة: نور. النشر: الريح الطيبة. انظر اللسان مادة: نشر. الفنن: الغصن المستقيم طولا وعرضا. انظر اللسان مادة: فنن. القرقر: من أصوات الحمام. انظر اللسان مادة: قرر. حومل: اسم موضع. انظر اللسان مادة: حمل.

(٢) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب١١ ١٢.

فإن تكن المنيةُ أدركتْه
فإن الصبح يدركُه المساء
تمل مآرب الأيام منّا
ونَعشَقُها لقد عظُم البلاء
تُراخينا وتَجذِبنا رويداً
كما يتدارك الدلو الرشاء
إذا ما واصلتْ غَدرتْ وخانتْ
وأعوز في خلائِقِها الوفاء (١)

فالموت هو البطل في هذه الصورة المشهدية، وقد ظهر على هيئة مسيطر متحكم بما بين يديه من أحياء، وبأفعاله وما يوقعه على الإنسان من شدة ورخاء، وغدر بعد الوصال، وإدراك بعد الحياة السعيدة، يقع موقع المتسلط الذي يخلو قلبه من الرحمة. ومن صور الموت أيضا قوله:

لا يدفع الناس ما قضاه ومن
يدفع صوب السحابِ عن صبيه
قالوا عليلٌ فقلتُ ليتَ بِنَـا
ذاك الذي يشتكيهِ عن نَصـَبِـه
مِن حسدِي فيه ما أَلم بِـهِ
أَحسد أعضاءه علـى وصـبِـه
يا ليتني كنتُ من ملابسـهِ
في التربِ أولا فكنتُ من تُربِـه
ما لزمانٍ عدا عليهِ عـدتْ
عليـه أُم الربيـق من نُـوبِـه
يأخذُ ساداتـنا ويتـركُنـا
مستشفـياً بالحـكاكِ من جـربِه (٢)

فالموت في هذه الصورة المشهدية يأتي على هيئة مجنون مصاب بالجرب، لا يشفيه سوى الحكاك، وهذه الصورة المشهدية تعكس مدى احتقار الشاعر لظاهرة الموت التي لا تخلّف وراءها سوى الحزن واليأس والألم، والشاعر لا يجد مشهدا يعبر عن هذه الكراهية سوى مشهد الجرب. ويلاحظ من هذا المشهد عدم اكتمال عناصر الصورة المشهدية فيه،
فقد بدأ السعدي أبياته بالسرد والإخبار وطرح حوار بسيط مع أهل الميت يدور حول الموت، وكل هذه العناصر جاءت كتمهيد للمشهد الأساسي وهو مشهد الموت بعد استشفائه بموت الملوك.

(١) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦١٠، ب٢١ ٢٤. الرِّشاء: الحَبْل. انظر اللسان مادة: رشا.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٤، ص٢٥٣، ب٤٠ ٤٥.الوَصَب: الوجع والمرض، والجمع أوْصاب. انظر اللسان مادة: وصب. أم الربيق: من أسماء الداهية وقيل مصغر الداهية. انظر اللسان مادة: ربق. الجرب: مرض يصيب الجلد، وهو بَثْر يعلو أبدان الناس والإبل. انظر اللسان مادة: جرب.

أما الصور المشهدية للدهر فهي دائمة الفزع عنده، فالسعدي في الصورة الآتية يمزق الدهر بأسنانه كوحش مفترس ينتقم من فريسته، يقول:

من مبلغ آل المهلبِ أنني
أُلفتـُهم في المجدِ الفَ الحبائبِ
فآليتُ ألا أمدح الدهر غيرهم
ولو عرض الأقوام لي بالرغائبِ
هم سلموا دهري الي فَشِلْوه
لقـاً بين أنيابـي وبيـن مخَالبي
أُمزقُه ما مزقَتْني صروفُه
وآخـذُ منـه ثـار كل مطـالبِ [1]

فنحن نرى في هذه الصورة المشهدية السعدي يمزق بأسنانه صروف الدهرومن ثم يعرض لنا سبب هذا المشهد المروع وهو ما قامت به صروفه من تمزيق الشاعر سابقا.
وهذا المشهد يعتمد على مشهد سجله السعدي في مطلع هذه القصيدة كان بطله الدهر وصروفه، فالسعدي والدهر يتصارعان كندين يسعى كل منهما إلى غلب الآخر، يقول:

أأغلِب هذا الدهر أم هو غَالبي
وعزمي معي والمشْرفي مصاحِبي
أصون ضلوعي عن معالجةِ الهوى
وأتركُها نَصب الرماح النواشِـبِ
وما العِز الا قطعةٌ من خَلائقي
وما المجد الا اربةٌ مـن مآربـي [2]

فعزم السعدي وسيفه وأصدقائه يقفون جميعا معه في هذا المشهد، بينما يقف الدهر بلا مناصر، ونرى هنا أن المشهد يرتكز على فعل واحد لولاه لما كان المشهد وهو فعل (أغلب)، فهذا الفعل بحاجة إلى طرفي المشهد. وليتم السعدي مشهد صراعه مع الزمان الدهر يلقي بين أيدينا مشهد الزمان وهو يهدي السعدي ما يريد بعد أن يأست صروفه من صبره، والسعدي يقدم صورته وهو يرحب بالمصائب ويأخذها بأحضانه، يقول:

تقولُ لي الأيام خَولتُـك الغِنَـى
وهلْ أنا آخـذْ مِثْـلُ واهِـبِ
أُشرفُـهـا بالأخذِ منـها لأنـه
يشَرفُني في أخْذِه كل راغـبِ
أعد نُجوم الليل والرملَ والحصى
ولكنني أعيا بعـد العجائـبِ

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص١٠٣، ب٥٤ ٥٧.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص٩٦، ب١ ٣. المشرفي: السيف. انظر اللسان مادة: شرف. الأربة: الحاجة. انظر اللسان مادة: أرب.

زماني زمان قد زمن صروفُه
بصبري فما يطلُبن غير مطالِبي
تَعود منَي كلمـا جـر نكبـةً
تلقيتُها من صرفِه بالمراجِبِ [(١)]

وفي صورة مشهدية أخرى يقول السعدي:

كانتْ سحابك فيهم كل بارقةٍ
حمراء تهطِلُ بالأيدي وبالقُلَل
فاليوم سحبك فيهم كل بارقةٍ
غراء تهطِلُ بالأموال والحلَل
حتّى تمنى مليك الرومِ حظهم
وأنّه معهم في الأسر لم يزل
وقال يا ليتني من بعضِهم بدلٌ
فهلْ تَراك قوي العزمِ في البدل
يا أيها الملك المبدي تجهمه
وقولُه فُز بما أنْطَيتَ وارتَـجِـل
أرشد إلى ملكٍ يعطي عطاءك ذا
إن شِئْتَ أن استكِل البين بالرحـل
وأن تقولَ لي البيداء من وجلٍ
أجئتَ يـا راكب الخطيـة الذبـل
فإن دلَلْتُ فشيء أنتَ فاعلُه
إن الدلالةَ في المـعروفِ كالعمـَل[(٢)]

فالنص الشعري السابق يعبر عن صورة مشهدية واقعية ممزوجة بالخيال كمساعد أسلوبي يخدم الانفعال والشعور، فإحساس الشاعر الدقيق بمعنى الكرم عند الممدوح دفعه إلى تقديم صورة تقليدية في الاستخدام لكنها عبرت عما يريد وعما في نفسه من الدفعات الشعورية المتتالية، فقد جاء ذلك باستخدام أسماء وأفعال تعبر عن الكرم عند الممدوح، كاستخدامه (بارقة، غراء، تهطل)، ليشعرنا بمدى عطاء الممدوح، ومن ثم ينقلنا إلى صورة مليك الروم الذي نُقلت إليه أخبار أسراه فتمنى أن يكون معهم، وهنا نرى الشاعر يدخل عنصرا من عناصر الحوار في القصة وهو المناوج الداخلي حين رد على مايتمناه مليك الروم بقوله في قرارة نفسه: (فهل تراك قوي العزم في البدل)، ويدل على هذا المناوج انتقال الشاعر من السرد في الماضي حين قال: (وقال يا ليتني)، أما الفاعل فهو مغيب لأنه مقدر بضمير الغائب (هو)، بينما رد ابن نباتة عليه

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص٩٧، ب١٣ ١٧.
(٢) الديوان: ج١،ق٥ ،ص٢٠٦، ب٢٨ ٣٥.القلل: جمع القلة وهي الجرة وقيل أعلى كل شيء. انظر اللسان مادة: قلل. الخطيّة: الرماح. انظر اللسان مادة: خطط. الذبل: الهلاك. انظر اللسان مادة: ذبل.

بقوله: (تراك) أي بضمير المخاطب (الكاف)، وما فعله السعدي في هذا البيت هو أنه أضفى حيوية إلى النص. وقد كثرت الضمائر في الأبيات السابقة إذ عملت على دعم عنصر الحركة فيها بالإضافة إلى الالتفات في الضمائر الذي أضفى بعدا انفعاليا نفسيا على النص.

أما المشهد الأخير في الصورة السابقة فهو مشهد الصحراء التي تقف وجلا وخوفا من الشاعر وصاحبه -الممدوح- إذ تبدأ بمحاورتهما والإطراء عليهما لخوفها وخشيتها منهما، وهذا الجزء المشهدي أساسه الحوار بين البيداء والشاعر والممدوح، والشاعر هنا يستخدم أسلوب التجسيد لينطق الصحراء بما يريد لصاحبه ، وبذلك تكون أطراف الحوار هي: الشاعر والصحراء والممدوح.

ثالثا: الصور الإشارية.

والإشارة تعني "الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو بتلميح خفيف"[(١)] ومثال ذلك قول ابن نباتة يصور حبه للمحبوبة:

ما لَنا منك يا ضعيفَ الودادِ

غير فَرطِ الأسى وطُول السهادِ

لا أَرى في المنامِ منك خَيالاً

كيفَ والنوم ما يزور وسادي[(٢)]

فالأسى والسهر الناتجان عن الاشتياق إلى المحبوبة الموصوفة بضعف الوداد لقلة ودها للمحب يشيران إلى الحب العميق الذي يحمله في قلبه حتى وإن لم يذكر ذلك صراحة، فتجارب الحب المتعددة تكفي لفهم إشارته إلى حبه الذي يريد إثارته في أذهاننا، وكذلك قوله في البيت الثاني إنه لا يرى طيفها في منامه لأنه لا ينام أصلاً، وذلك بسبب قلقه وعمق شعوره بالحب.

رابعا: الصور الكنائية:

وهي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته مع ذلك المعنى" [(٣)] ومثال ذلك قوله في سيف الدولة:

---

(١) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٩٩.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٢٩ ،ص١٢١، ب١ ٤.
(٣) القزيوني، الخطيب جلال الدين أبو المعالي محمد بن عبد الرحمن (ت٧٣٩هـ)، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٣٨، ص٣٠٧.

تَحِن ركابي بالعِراق صبابةً

وما شاك منها موضع الرجل شائِك [(١)]

فابن نباتة يحن إلى سيف الدولة شوقا وصبابة ينسبهما إلى ركائبه، ورغم هذا الحب فإن شيئا ما يمنعه من الذهاب إليه، ويشير إلى ذلك المنع بقوله: إن أقدام ركائبه لم تصبها أية شوكة في الأرض لأنها لم تدسها أصلا، وهذا جلي في قوله: [ما شاك منها موضع الرجل شائك].

والكناية ظاهرة كذلك في قوله:

وقاس بديعاتِ الأمور بنفسِهِ

إلى أن علاه الشّيب وهو وليد [(٢)]

فالسعدي يكني هنا عن بلوغ ممدوحه الحكمة قبل سن الرشد إذ يقول: [علاه الشيب وهو وليد]، وفي بيت آخر يكني عن حبه لمطاياه ودوابه بقوله:

تبيتُ مطايا الهم وهي شَوارِد

لها بين قلبي والضلوعِ مبارك [(٣)]

فقوله [لها بين القلب والضلوع مبارك] كناية عن الحب والمكانة العالية في النفس، وتأتي الكناية هنا على هيئة صورة تشبيهية جعل فيها الهم مطايا وقلبه مكاناً تبرك وتستقر فيه.

وفي بيت آخر يشير إلى وقت هجوم الجيش على عميد بني عدي –عضد الدولة- عند حلول الليل وهو نائم، فقد كنى عن الليل والنوم بذكر الخيال والحلم اللذين يقيمان بين جفون عميد بني عدي:

هجمن على عميدِ بني عدي

وبين جفونِه طيفُ الخَيال [(٤)]

وهو يكني في موضع آخر عن السمو والشموخ بقوله: [كعبك عال] فقد أراد خصومه به أن يصاب بداء لا دواء له لكن شموخ الممدوح منعه من ذلك:

(١) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٤، ب١٤.
(٢) الديوان: ج١، ق٨٧، ص٥٥٠، ب١٣.
(٣) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٢، ب٣
(٤)الديوان: ج١، ق٨٥، ص٥٣٩، ب٢٧.

وأرادوا بك الطلاطِلَةَ الدِهـ

ر فأعجزْتَهم وكعبك عال [١]

وتظهر الكناية كذلك في إشارته إلى الدهشة والفزع والخوف الذي يصيب عدو الخليفة القادر با ، إذ يعرض صورتهم وقد فتحت ثغورهم عنوة، وجاء بعبارة (بني الأصيفر) أيضاً كناية عن الروم:

فُتحتْ ثغور بنى الأُصيفر عنْوةً

وبيمن جدك تُفتح الأغْلاقُ [٢]

وهكذا فإن الصور الكنائية في شعره تعطي المتلقي صورة عن الأحوال والصفات التي تطرق إليها، وهي السمة البارزة في شعره إذ إنه كلما أراد الحديث عن عصره وما فيه من أحداث جاء بكناية تعبر عن ذلك خير تعبير.

خامسا: الصور المجازية.

المجاز المرسل: هو "ما كانت العلاقة بين ما استُعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه"[٣]

ومن أمثلته قوله:

ولا تَلبسوا خز العِراقِ وقَزه

فكل بلبسِ المخزياتِ لَبيقُ [٤]

فهو ينهى الناس عن لبس خز العراق وقزه (الحرير)، ونرى في هذا البيت أن استخدام المجاز المرسل حاضر بقوة ليبرز سخرية الشاعر من القوم المقصودين في البيت فلا خز العراق ولا قزه قادران على تجميل حالهم فهم بلبس المخزيات أحرى وأجدر.

ومن المجاز المرسل قوله:

---

(١)الديوان: ج٢، ق١١١، ص٤٧، ب٢٦.

الطلاطلة: هو الداء العضال الذي لا دواء له، وهو الداهية. انظر اللسان مادة: طلل.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٥، ب٣٧

(٣) القزيوني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص٢٦٥.

(٤)الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٦، ب١٩. مرعش: مدينة في الثغور بين الشام وبلاد الروم لها سوران وخندق، وفي وسطها حصن عليه سور يعرف بالمرواني بناه مروان بن محمد المعروف بمروان الحمار ثم أحدث الرشيد بعده سائر المدينة وبها ربض يعرف بالهارونية. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص١٠٧.

رأوك ومن قبل سل السيوف

كادتْ جماجمهم أن تَطيرا [١]

فهو يصور مصير رؤوس الأعداء بعد المعركة، إذ تطايرت جماجمهم في الهواء، والمجاز في هذا البيت يتمثل في الثقة العالية بالممدوح وبنتيجة المعركة المحتمة بالانتصار، وبذلك يعطي الشاعر النتيجة قبل وصف حال المعركة.

ويبث السعدي في بيت آخر نوعين من المجاز أحدهما علاقته سببية والآخر علاقته بعض من كل:

وكف بفعل الخير والشّر ثرةٌ

وسن على ما أحدثَ الدهر ضاحِك[٢]

فالكف بما يصنعه من خير وشر مجاز مرسل علاقته سببية، والسن في هذا البيت مجاز مرسل علاقته بعض من كل فهي جزء من الضحكة المتشكلة من الشفاه والأسنان وهذا المجاز بما فيه من تركيز على الجزء المسبب للنتيجة يجعل المتلقي أكثر إنسجاماً وتفاعلاً مع النص، فالشاعر لا يكتفي بنقل الصور الحركية بل يلجأ في أبياته إلى تحريك الجمادات وإنطاقها باستخدام المجاز مما يزيد الصورة عنده جمالاً ورونقا. ومن المجاز المرسل قوله:

شكت إلى الهندِ أيدي الرومِ بيضهم

وقد رميت سيوفَ الهندِ بالقممِ[٣]

فقد نامت يد الروم عن أصحابها الروم ذاتهم.

وبذلك يتبين أن المجاز المرسل ارتفع عند السعدي عن الأساليب المباشرة بما يفتحه من مجال للتفكير بالصورة لتصل إلى المتلقي، فتشي بدلالات وإيحاءات لمعان ٍأُخَر غير المعنى المباشر، ومع ذلك فهي بسيطة بالنسبة للأساليب البلاغية الأُخَر، كما يلاحظ أن الصور المجازية في شعره تساهم في رفد الصورة الكبرى وإضاءة جوانبها بوضوح وإشراق.

سادسا: الصور التشبيهية.

وهنا ننتقل إلى مرحلة أوسع في تناول الصورة وقولبتها في إطار أوسع من إطار الصورة الإشارية، فقد ارتفعت عن إقامة علاقات منطقية وواضحة لتخلق صورا تعقد

---

(١) الديوان: ج١، ق٤٧، ص٣٧٠، ب٦.

(٢) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٣، ب٥.

(٣) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٩، ب١٥.

مقارنات بين أشياء لا علاقات واضحة بينها، لكن شعورا ما بداخل الشاعر يخلق بين هذه الأشياء تلك العلاقات المعقدة [(١)].

وابن نباتة ينثر الصورة التشبيهية في شعره بطريقة تغطي جل ذلك الشعر تقريبا، مراوحا بين التشبيه البليغ والناقص والمرسل والمفصل والمجمل، وسأتناول في ما يلي نوعين من التشبيه هما: البليغ والتمثيلي، لأنهما أكثر أنواع التشبيه شيوعا في شعره.

فالتشبيه البليغ هو الذي تحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه، كقوله:

ومن كان سيفُ الدولةِ العضب سيفه
وناصـره لم تنتهـكه النّواهِـك
رمى بصدور الخيل هاجرةَ الوغى
وللمـوتِ ظِـل تبتنيـهِ السنابِك [(٢)]

ففي هذه الصورة يشبه الشاعر سيف الدولة بالسيف وقد خلق علاقة بينهما وهي القوة والنهضة السريعة لحماية كل من يلجأ إليهما، وتجدر الأشارة هنا إلى صورة صدور الخيل التي جعلها الشاعر درعا يصد هاجرة الوغى، إذ إنه يشبه الحر المنبعث من المعركة كأنه رماح تصده صدور الخيل، ولم يقتصر على هذه الصورة بل نراه يجعل من الموت بناء مرتفعا له ظل يستظل به من المعركة.

وفي صورة أخرى يشبه حدة نظر المهلبي بحدة السيف القاطع، ويجعل خوف الناس منه رماحا يبثها إليهم، ويبالغ في هذه الصورة إذ يصير النجوم عدوا له، والشاعر في البيت لا يريد أن يلجأ إلى التشبيه ووجه الشبه لأنه يقر بأن لحظ الممدوح لا يشبه السيف لأنه السيف ذاته، والخوف الناتج عن الممدوح لا يشبه الرمح في صدور الأعداء لأنه أيضاً يقر بأن خوفه الرمح ذاته، فلا داعي هنا لاستخدام التشبيه:

السيفُ لحظُك والجبالُ ضرائب
والرمح خوفُك والنجوم أعادِ [(٣)]

---

(١)الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٠٣.
(٢)الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٤، ب١٧ ١٨.
السُّنْبُكُ: طرف الحافر وجانباه من قدُم، وجمعه سنابك. انظر اللسان مادة: سنبك.
(٣) الديوان: ج١، ق٢٤، ص٢٦٤، ب٣٤.

ومن التشبيه البليغ قوله أيضاً:

هو المـاء للظمـآن والنّـار للِقِرى

وحد الظبى في الحربِ والغيثُ في المحل [(١)]

ففي هذا البيت أيضا يخلق علاقات بين صفات الممدوح وأمور ظاهرة قد لا يتصور المتلقي أن يكون بينهما علاقة، فكرم الممدوح وعطاؤه للمحتاجين وما يفعله العطاء بالنفس كفعل الماء للعطشان والنار للطعام والمطر للأرض القاحلة، كما جعل قوته وشجاعته في الحرب كالسيف الصارم في المعركة.

ويفتخر السعدي بنفسه في صورة أخرى إذ يقول:

ولدي من غُرر الكلامِ شَواهِقٌ

لا يستقل بها اللسان النّاطِقُ [(٢)]

فكلامه وشعره كالشواهق الشامخة، فكما أن الأنسان يقف أمام الشواهق منبهراً عاجزاً عن الكلام لما فيها من رهبة وجمال أحيانا، فهو كذلك سيقف أمام شعر ابن نباتة منبهراً عاجزاً عن التعبير عن مدى الجمال الذي فيه، وبذلك تكون العلاقة التي خلقها الشاعر بين كلامه والشواهق فيها إشارة إلى افتخاره بما يقول من شعر.

وهو يفتخر بشجاعته أيضا إذ يقول:

جعلنا سيوف الهند مأوى نفوسنا

وقلنا لها رحب البلاد مضيق[(٣)]

فهو يخلق علاقة بين السيوف التي يحبها والمأوى الذي يلجأ إليه الإنسان، فالنفس لا تلجأ إلا لمن تحب وتستقر عنده، وهي في هذا البيت لم تلجأ إلا للسيوف التي جعلت من نفسها مأوى لنفس الشاعر الذي ضاقت به الأرض، والمتلقي قد لا يخطر بباله أن ينشئ هذه العلاقة مما يدل على إبداع الشاعر وابتكاره للصور، فحذفه لأداة التشبيه ووجه الشبه يحرك خيال المتلقي الذي يبحث عن المشابهة التي أرادها الشاعر في هذه الصور.

أما التشبيه التمثيلي فهو الذي يكون طرفاه المشبه والمشبه به في صورتين ووجه الشبه في صورة منتزعة من متعدد، ويظهر هذا النوع من التشبيه في قوله:

---

(١) الديوان: ج١، ق٣٢، ص٣٠٥، ب٢٧. القرى: الضيافة. انظر اللسان مادة: قرس.

(٢) الديوان: ج١، ق٣، ص١٩١، ب٤.

(٣) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٥، ب١٢.

نَسينا النُطقَ هيبةَ شَفرتيهِ

كما نسِيتْ من الدأبِ الصهيلا[1]

فصورة نسيان الجيش النطق خوفا من شفرتي الممدوح كصورة نسيان الخيل صهيلها عند دأبها وسرعتها في السير.

ويركب السعدي صورة لبكاء المدن إذ يصور حلب وهي تسارع في تكرار العويل وتتابع النفس أثناء عويلها كصورة الليث الذي يسرع فتتتابع أنفاسه في توجهه لحماية أشباله:

فما ضحِكَتْ بحِصن الران حتى

بكـتْ حلب ورجعتِ العويـلا

فكرتْ نحو عولتـها رجـوعاً

كتكرار الليوثِ حمتْ شُبـولا [2]

وفي موضع آخر يجعل صورة نقفور وهو يجر جسمه -المحرق بالطعنات- المثقل فيه كصورة المحتطب الذي لا يقوى على المشي لكثرة ما يحمل من عتاد:

وأفلتَ نَقْفـور يرقـع جِلـْده

وفيهِ لآثار السلاح خُروقُ

يجر العوالي والسهام بجِسمِهِ

كمحتطبٍ للحِمل ليس يطيق [3]

وهناك أساليب بلاغية تسلك إلى المشابهة طريقا غير طريقته المألوفة منها[4]:

أ- أسلوب المخالفة: نحو قوله:

قد باتَ يطوى الدهر من أعماركم

ما ليس تُطوى البيد بالأنياب[5]

---

(١) الديوان: ج١، ق٢٣، ص٢٥٢، ب١٧.

(٢) الديوان: ج١، ق٢٣، ص٢٥٤، ب٢٩ ٣٠.

حصن الران: حصن في مدينة الران وهي إحدى مدن أرمينية.

(٣) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٦، ب٢١ ٢٢.

الخصى: من أعضاء التناسل. انظر اللسان مادة: خصا.

الأعوجية: الخيل المنسوبة إلى فحل كان يقال له أعوج وهو فحل كريم. انظر اللسان مادة: عوج.

(٤)الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٠٥ ٢٠٦.

(٥) الديوان: ج١، ق٣١، ص٢٩٦، ب٢٠.

فالشاعر هنا وهو ينفي الصورة الواردة في الشطر الثاني يعقد مماثلة بين طي الدهر لأعمار البشر وطي الصحراء لمن يموت فيها وقت الهجير، فالصحراء باتساعها لا تقوى على طي ما يطويه الدهر من بشر، وحري بنا أن نقف على الصورة لجمالها فالدهر في البيت يأتي على صورة إنسان سريع في طي أعمار البشر التي شبهها بالقماش، أما الصحراء فقد جاءت على صورة وحش عظيم له أنياب حادة يطوي بها ما يريد لكنه مع عظم حجمه إلا إنه لا يفوق الدهر قوة.

ب- أسلوب الإيماء بالتشبيه: نحو قوله:

طِلاب المعالي للمنون صديقُ

وطولُ اللّيالي للنّفوسِ عشيقُ[1]

فهو يومئ إلى المشابهة بين العلاقة القائمة بين طلب المعالي وناتجها الموت، والعشق وناتجه سهر الليالي، وفي هذا البيت يمكن للمتلقي أن يستنتج هذه العلاقة ويخرج بأنها قائمة على نتيجة غير سارة وهي الموت في حالة طلب المعالي والسهر في حالة طلب العشق، ويظهر هذا الأسلوب في بيت آخر إذ يقول:

وما الفقْر إلاّ للمذلّةِ صاحِب

وما النّاس إلاّ للغني صديقُ[2]

فصورة تعلق الناس واقترابهم من الغني كصورة تعلق المذلة بالفقر، والشاعر يومئ هنا إلى المشابهة بين العلاقة القائمة بين الغني وناتجه تعلق الناس بالغني، وبين الفقر وناتجه المذلة.

ج- النسبة: وهي أن يبني الشاعر التشبيه بإضافة ياء النسبة إلى المشبه به نحو قوله:

سقى ا ُ أرضاً لا أبوح بِذِكْرها

فتُعرفُ أشجاني بها حين تُذكر

سِوى أنّها مسكيةُ التربِ ريحها

تَروقُ وتَنْدى والهواجِر تَزفُر[3]

فقد نسب المسك إلى تربة وطنه، ونرى الشاعر هنا وكأنه يتغزل بامرأة فائقة الجمال، فتراب وطنه تفوح منه رائحة المسك كما تفوح من جسد امرأة جميلة وهذه الرائحة

---

(١) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٣، ب١.

(٢) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٥، ب٦.

(٣) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٥ ٦.

تخلق في نفس الشاعر رطوبة منعشة في وقت يبث الهجير فيه زفراته الحارة التي تضيق النفس. وينسب في بيت آخر صفة الحفي -كثير الإكرام- إلى أمه إذ يقول:

فقدتُ كبيراً بِر ُأمٍ حفِيةٍ

كما فقد الثدي المعلّلَ مرضع[(١)]

ففي هذا البيت يشعر الشاعر حين فقد بر أمه وهو كبير، يشعر كأنه طفل رضيع فقد ثدي أمه الذي كان يعلله ويشعره بالأمان.

د- أسلوب المقارنة أو المفاضلة: وهو أسلوب يحقق دلالة التشبيه كما في قوله:

غَنيتُ عن الآمال حين رأيتُه

وأصبح من بين الورى كلّهم حسبي

فلم أطلُبِ المعروف من غير كفه

وهلْ تُطلَب الأمطار إلاّ من السحبِ[(٢)]

فالشاعر يدفع المتلقي إلى تأمل فرحته والسعادة التي تحققت له بعد لقاء الممدوح، فقد كان كثير التأمل قبل هذا اللقاء فأصبح غنيا عن التأمل لأن كل ما يطمح إليه صار محققا، وكما لا يطلب المعروف من غير ممدوحه فكذا لا تطلب الأمطار من غير السحب.

سابعا: الصور الاستعارية.

يعرف الجرجاني الاستعارة من خلال التشبيه فيجعله أساسا لها إذ يقول: "أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل"[(٣)] فالاستعارة عنده صورة مقتضبة من صور التشبيه، "والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره"[(٤)]، وينعكس هذا التعريف في النقد الحديث "فبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيها ضمنيا فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة ومباشرة ومنقوصة"[(٥)]، فالاستعارة تنقل إحساسنا بالمشابهة درجة أعلى بحيث يبلغ مداه حين يبلغ المشبه في جنس المشبه به ويصير جزءاً منه، وتفيض الاستعارة على التشبيه من جهة القيمة الفنية لأن "الاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٨. الحفية: الكثيرة الإكرام.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٤، ص٣١٦، ب٢٢ ٢٣.
(٣) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٠.
(٤) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٩.
(٥) فضل، صلاح (١٩٩٢م)، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: مطابع السياسة، ص١٤٩.

الشعري نفسه، ومن ثم تصبح أكثر قدرة على الإيحاء وإثارة قدر أكبر من التداعيات في ذهن المتلقي"(١)

وسأعرض هنا أنواع الصور الاستعارية في شعر ابن نباتة السعدي، وهي أربعة أنواع: الاستعارة المثلية، والتجسيد، والتشخيص، والتجسيم.

أ- الاستعارة المثلية: "وهي مبنية على أساس حلول حسي محل حسي آخر"(٢)، وهي بذلك تغذي الحس قبل أن تغذي العقل ولكنها لا تفترض التماثل الشكلي في المحسوسين، فالصورة الاستعارية قادرة على خلق التماثل بين طرفي التشبيه من اللاتماثل، أي أن العلاقة الداخلية بينهما هي القائمة فوق العلاقة الخارجية فلا تركز على خلق العلاقات الخارجية لذلك تعد الاستعارات المثلية لا تماثلية(٣)، نحو قوله:

متى يطلع البدر من أفقهِ

متى قفلُ حابسهِ يسلُس(٤)

فهو يعبر عن الفتاة بالبدر ويعبر عن الفجر بالحبس، فصورة الفجر الذي يحجب الليل الذي فيه البدر كصورة الخدر الذي يحجب الفتاة. وفي صورة أخرى يعبر عن لون الخمر الذهبي بالشمس التي عصر منها:

فوا ـِ ما أدري أكانتْ مدامةً

من الكرمِ تُجنى أم من الشّمسِ تُعصر(٥)

فالخمر بلونه الذهبي الذي استبعد الشاعر أن يكون قد عصر من العنب لأن لونه أقرب إلى لون الشمس منه إلى لون العنب، وبذلك تكون العلاقة الداخلية في علو الشأن مكانة المحبوبة في قلب الشاعر كارتفاع مكانة الشمس في السماء، وهذه العلاقة دفعت الشاعر إلى خلق صورة خارجية لا تماثلية للتعبير عن ذلك.

أما الصورة التالية -في قوله في رثاء جده- فهي تعبر عن جده بالروح واليد والمنية والعصمة، وليس في أي منها تماثل شكلي لكن التماثل يكمن في نفس ابن نباتة عندما شعر بأن جده يمثل في حياته الحامي والمدافع؛ لذلك أنزله منزلة المادة الحامية في هذه الحياة وهي

(١)عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٤٨.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٠٨.
(٣) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٠٨ ٢٠٩.
(٤) الديوان: ج١، ق١٨، ص٢٣٦، ب١. يسلس: يسهل. انظر اللسان مادة: سلس.
(٥) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٨.

العصمة والمنية واليد المتحكمة، وقد أحسن ابن نباتة هنا في اختيار المعاني المناسبة لما يشعر به:

لقد دفنوا روح النّدى ويد الردى

ومنيةَ مأمولٍ وعِصمةَ خائِفِ [(١)]

ب- التجسيد: ويقصد به "تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[٢]، كما هو الحال في الأمثلة الآتية:

* سأدرع الهموم عليك ثوباً

صباحي والمساء به سواءُ[(٣)]

* وإن المنايا إذْ غَدوتِ قَريرة

غَدتْ لكِ في أثوابها تتَصنع [(٤)]

إذا اختفرتْ زان الحِجالَ عفَافُها

وإن سفَرتْ فبالحياءِ تُقَنع [(٥)]

* وسمتُه بثناءٍ ما أردتُ بهِ

إلاّ محافظةَ الراعي على إبِله [(٦)]

فالشاعر هنا نقل الهموم والحياء والغدر من إطار المفاهيم الأخلاقية إلى أطر مادية ملموسة كالثوب والقناع والوسم، ففي البيت الأخير يجسد السعدي الثناء فيجعله وساما يضعه الشاعر على جسد المثني عليه، ونلاحظ أن الثوب والقناع والوسام هي ماديات ملازمة للإنسان كملازمته أخلاقه التي اكتسبها في الصغر، مما يدل على ضرورة الصور الاستعارية وأهميتها "فالشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لانفعالاته أو إدراكاته يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه الأهمية، ومن ثم يضطر إلى الاستعارة التي هي بمثابة فعل غريزي ضروري للعقل أثناء تكشفه الحقيقة وتضمينه التجربة"[(٧)]

---

(١)الديوان: ج١، ق٥٠، ص٣٨٢، ب١٧.

(٢) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٠٩.

(٣) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦٠٨، ب١٥.

(٤) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب١١.

(٥) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٧١، ب٩.: الستور. انظر اللسان مادة: حجل.

(٦) الديوان: ج١، ق٢١، ص٢٤٦، ب١٨.

(٧) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١١٩ ١٢٠.

ج- التشخيص: وهو "إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[١]، كقوله:

* أألفَلَكَ الدوار قال وقد رأى
ثنائي عليكم كل بيتٍ مهذبٍ
أظُن معاني شِعرِهِ من كواكبي
وأحاِفُ أني لا أفوه بكوكبٍ [٢]

* وقد ضحِكَ الليلُ عن صبحِهِ
كما افتر عن ثغْرِهِ المكتِئِب [٣]

* إن التغرب شخص ليس يألفُه
إلاّ فتى كَلِفٌ بالهم والنصبِ [٤]

فالفلك يقول ويظن والليل يضحك والتغرب كالإنسان المرفوض لثقل وضعه في النفس، كل هذه الانفعالات إنسانية أسقطها الشاعر على المواد الجامدة التي نراها تصنع صنيع الإنسان من قول وفعل، وبذلك تتميز الاستعارة لأننا نستطيع أن نرى بها "الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية" [٥]

د- التجسيم: وهو الذي "يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"[٦]، ومن ذلك قوله:

* فتى تطْرب الألحان من فرحٍ بِهِ
وتسكر منه الخَمر وهو مفيقُ [٧]

* تَكَدرتِ المودةُ والإخاء
وماتَ الوصلُ واعتَل الصفاء [٨]

* لو ان الدهر لان لِلنْتَ فيهِ
كِلانا عنده الخُلقُ العنيفُ [٩]

---

(١) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢١٠.
(٢) الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٨١، ب٤٠ ٤١.
(٣)الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٣، ب٥.
(٤) الديوان: ج١، ق٥٩، ص٤٠٢، ب٤٦.
(٥) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٤٣.
(٦) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢١١.
(٧) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٩، ب٤١.
(٨) الديوان: ج١، ق٩٩، ص٦٠٦، ب١.
(٩) الديوان: ج١، ق٨، ص٢٢٠، ب١٣.

فالألحان تطرب والمودة والإخاء تتكدران والوصل يموت والصفاء يعتل، وبذلك تكون هذه المعاني قد تصل إلى المستوى البشري بما فيها من أحاسيس لتحاكي فعله وعواطفه.

ثامنا: الصور الكلية (نماذج تطبيقية).

يمكن القول إن الصور الكلية "تضمن للقصيدة وحدتها الشاملة، فإذا افتقدت لمثل هذه الصورة فهي لا تثير الفضول، ولا تحرك الخاطر والوجدان، وإن حركت تحرك شعورا منقوصا لدى القارئ يفسد عليه المناخ العام، ويبتعد به عن الرؤى الأصيلة".[١]

وقد ارتأى الباحث أن يتناول الصورة الكلية للقصيدة في شعر السعدي ليوصل بعض المتعة إلى قارئ هذا الشعر، وليحاول ترصد الإبداع الشعري في بناء متكامل العناصر والوحدات، ولتحقيق ذلك وقع الاختيار على قصيدتين من ديوانه الأولى في مدح الأمير أبي الطاهر محمد بن معز الدولة بن بويه، والثانية في مدح سيف الدولة الحمداني.

النموذج الأول: [٢]

إن قارئ شعر السعدي لا يشعر بالملل لأنه يتتبع وصف صورة منبثقة من شعور الشاعر وعواطفه، فالسعدي يراوح بين الأزمنة والأمكنة والأفعال والضمائر والأساليب البلاغية بشكل يضفي على النص مزية لا يمكن إنكارها، وهو ينتقل من المشاهد الجزئية إلى المشاهد الكلية بطريقة سلسة ليشكل حلقات متتابعة تعطيك بعدا دراميا مميزا تجعلك تعيش فيه وكأنك تشاهده، ويظهر هذا جليا في هذه القصيدة التي يمدح فيها الأمير أبا طاهر محمد بن معز الدولة بن بويه. والباحث هنا يدرس هذه القصيدة فيقسمها إلى أربعة أقسام: الصراع مع الدهر، الممدوح وعلاقته بالأرض والناس، الممدوح والحرب، الممدوح والأهل. يقول السعدي في بداية قصيدته:

هل رقيةٌ يستقيلُ الحب راقيها
فالطّب يزعم أن الحب يعييها

أشتاقُ غوطةَ داريا ويعجبني
على افتقاري أن تَغْنى مغانيها

لهفي على شَربةٍ من ماءِ جوسيةٍ
ونظرةٍ يدرك الجولان رائيها

ونفحةٍ من صبا لُبنان خالصة
تُميتُ غُلّةَ نفسي أو تُداويها

(١)الزبيدي، الصورة الشعرية عند ابن زيدون، ص١٥٣.
(٢) قال هذه القصيدة مادحا الأمير أبا طاهر محمد بن معز الدولة أبي الحسين بن بويه.
الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٥ ٤٨١.

يا دهر لا غفلاتُ العيشِ عائدةً
ولا الشباب الذي أبليتُه فيها
وقُرحةٌ في سوادِ العين كامنةٌ
في كل يوم قَذاةُ الدمع تكويها
تَصدى إلى أهل جيرونٍ فتوسعها
ماء الفُراتِ وغير الماءِ يرويها
عسى السيوفُ تقاضي ما مطلت به
فقد رضيت بما تقضي قوافـيها
إن كنتَ تمنع سعداً مـن مطـالبه
فلسـتَ تمنـع سعداً من تمنّيها
ـِ نـغـمـةُ أوتـارٍ ومسـمِعـةٌ
باتَتْ تَدل على شَوقـي أغانِيـها
وقهوةٌ كشعاعِ الشّمـسِ طـالعـةً
أفنيـتُ بالمزجِ فيها ريقَ ساقيـها (١)

يأتي النص ببنائه الخارجي على شكل مشهدي درامي حي يقيم حوارا من طرف واحد وهو حديث الشاعر مع نفسه، إذ كان طرح الشاعر أسلوب الاستفهام في بداية القصيدة للانتقال من بث شوقه ولهفته للشام ولبنان إلى مناداة الدهر، هذا التركيب الداخلي الأسلوبي يشير إلى أن طرف الحوار الآخر هو الدهر.

فالسعدي بعد طرح استفهامه لبث أشواقه إلى من يشتاق إليه، إذ يستخدم كلمات توحي برقة الشعور ورهافته، حين يقول: (يعيي، اشتياق، افتقار، لهفي)، كل هذه الكلمات تعبر عن حب الشاعر لبعض الأماكن في سوريا ولبنان مع أن انتماء السعدي كان لبغداد، وهذا يدل على التعلق بموجودات المكان لا المكان نفسه، فالسعدي يشتاق إلى ما لا وجود له في أرضه، كمحبوبته التي صاحب وجودها في الشام وجود شربة ماء ونظرة مطلة، ونفحة تحيي النفس، وبذلك يكون التعلق بالموجودات أيضا سببه ارتباطها بصاحبته ومحبوبته. وأرى أن السعدي قد أورد كل تلك الموجودات ليبعد القارئ عن فهم شوقه للمحبوبة، وقد ظهر هذا الشوق جليا في استفهامه في البيت الاول.

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٥ ٤٧٦، ب١ ١١.داريا: قرية مشهورة قريبة من دمشق. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص٤٣١. جوسية: قرية من قرلى حمص. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص١٨٥. الجَوْلان: جبل من نواحي دمشق. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص١٨٨.جيرونة: سقيفة مستطيلة من بناء سليمان بن داوود عليه السلام عند باب دمشق. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص١٩٩.

وينقلنا السعدي بعد ذلك من مشهد الشوق والرقة والحنين إلى مشهد توهج المشاعر واشتعالها في الحسرة على ماضيه وشبابه حين صرح بمخاطبته للدهر باستخدام النداء ليبث من خلاله آلامه التي سببها له، وهنا بدأت الألفاظ تأخذ منحى آخر ليبث السعدي فيها مشاعره في هذا المشهد الجزئي الثاني حين قال: (أبليته، قُرحة، قذاة الدمع، تكوى)، والظاهر أن هذه الألفاظ تعبرعن الحرقة في المشاعر وهي ليست كسابقتها التي كانت تعبر عن رقة الشوق، فهو بحاجة في هذا المقطع إلى ما يدل على شعوره بالضياع وبحثه عن ما يسليه عن حزنه، فنراه يلجأ إلى مجالس اللهو ليعرض لنا مشهد المجالس بما فيه من صوت وحركة وخمر، ولم يخل هذا المشهد من الوصف إذ جاء بالوصف الحسي للخمر حين قرن لونها بلون شعاع الشمس.

والظاهر أن المشاعر بدأت بالاختفاء في نهاية المشهد السابق لكنها سرعان ما توهجت حين عاد الشاعر إلى مخاطبة الدهر في المشهد الآتي، إذ يقول:

يا لذةً بيمين الدهرِ أدفعـُهـا

في صدرِهِ وهو من أحشائي يدنيها

لو كان يعلم أني عنك أخـدعه

ثنّى أنامله لـي حيـن أثنـيـها

ما للنّوائب ترميني بأسهمِـها

وعيـن صائـدةِ الفرسان تكفيها

لو كنتُ أخضع في الدنيا لنائبةٍ

خضعتُ من هجرها أو من تَجنّيها

تستعذب الدمع عيني في محبتها

كأنّـمـا تَمـتـريهِ العين من فِيها [١]

فالدهر هو الند الذي طالما أرهق الشاعر نفسه في حواره، والظاهر أن حوار الشاعر مع الدهر في هذا المشهد إنما هو تمهيد لمدح الممدوح، فالضمائر في قوله: (لو كان يعلم أني عنك أخدعه)، تعود على الممدوح، والسعدي في هذا البيت يوجه الخطاب إلى الممدوح قائلا: لو علم الدهر أني أخدعه لأبعده عنك لما سمح بذلك.

أما قوله في البيت الآتي: (وعين صائدة الفرسان تكفيها) فهو يعيدنا إلى مشاعر شوق السعدي إلى محبوبته، فالشاعر وإن قصد بلفظة (الفرسان) الممدوح وفرسانه فإنه ليشعر بالشوق إلى المحبوبة يغلب على عاطفته فيدفعه إلى العودة في صوره المشهدية إلى رسم قبوله الخضوع لنوائب الدهر حين أبعده عنها، وصورة استعذاب عيناه للدمع من حبه لها، وربما كان سبب هذا

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٦ ٤٧٧، ب١٢ ١٦.

الاستحضار للمحبوبة هو أن أعظم مصائب الدهر التي حلت على الشاعر تتمثل بفراقه للمحبوبة.

ونتابع الوحدة الكلية للقصيدة في المشهد الثاني الذي بدأ فيه الشاعر بالتصريح بممدوحه، وهذا المشهد مقام على خلفية تظهر علاقة الممدوح بالمكان، وهذا جلي في قوله: (قواعد الأرض، في دولة، الغاية القصوى)، كل هذه العبارات واردة في هذا القسم الشعري إذ يقول:

حلفتُ بالعيسِ تستوفي أزمتَها
وبالحجيجِ لبيتِ ا ِ تُهـديـهـا

لأشكُرن وما شُكْري على مِنَن
محمد بن معز الدين يـولـيـها

لولا وقارك تاج الملكِ لانهدمتْ
قواعد الأرضِ وانهدت رواسيـها

في دولةٍ أنت أمضى من صوارِمِها
في الروعِ واسمك أبهى من أساميها

جرتْ إلى الغايةِ القُصوى سوابقُها
فـجـئتَ أولـها والمـجد تاليهـا [(١)]

إن تأثير الممدوح على المكان يظهر جليا في هذا المشهد، والسعدي يستخدم هنا كلمة (لولا) وهي التي تفيد امتناع الوجود ليشير إلى امتناعى انهيار الأرض لوجود وقار الممدوح، وامتناع الضعف في الدولة لوجود صرامة الممدوح. وبذلك صار صاحب المجد – والمقصود هنا الممدوح- الغاية التي تجري إليها الخيول، فمن بعده يأتي المجد.

ونستطيع أن نقول إن المشهد السابق بسيط لا يكاد يذكر، إذ تمثلت الحركة الدرامية فقط في قوله: (جرت إلى الغاية القصوى سوابقها)، أما المشهد الذي يبحث فيه الشاعر علاقة الممدوح بالرعية فهو أفضل دراميا من المشهد السابق، يقول:

إن الرعيـةَ ما تنفـك مضمـرةً
محبـةً لـك تُبديـها وتُـخْفيـها

إذا تمنّتْ تمنّـتْ أن تعيشَ لهـا
يا راكب العرش بارك في أمانيـها

كشّفتَ عنها غطاء المحل إذْ قَنَطَتْ
ونـالَ رفـدك قاصيـها ودانِيـها

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٧، ب١٧ ٢١.

حيثُ الظّنون وحيثُ الأرض قائمةٌ
وطلعةُ الأفق المـرجو تَحكـيهـا
فتـى تكـون علينـا والياً حِدِبـاً
فما تضـيع أمـور أنـتَ واليـها
للّهِ نذر علينا يوم تملِكنا
ونـعمـةٌ وحقـوقٌ لا نـؤديـها
ورايةٌ لك كان ا ُ ينشُرها
وكان عنـدك شاشـنكير يطـويها [(١)]

ففي هذا المشهد حركة وانفعال وحوار. أما الحركة فتظهر في مشهد اعتلاء الممدوح العرش وكأنه يركب فرسا، كما تظهر في مشهده وهو يكشف الهم عن رعيته، والحركة هنا في كشف غطاء المحل. ويظهر الانفعال في الحوار الذي يدور بين الرعية وهم يتحدثون فيه عن مدى حبهم للمدوح بقوله: (محبة لك نبديها ونخفيها)، وهو مقطع بسيط يحاول السعدي أن يطوره في بيت آخر يظهر فيه الأفق إنسانا يحكي لمن يراه عن كرم الممدوح، والشاعر هنا يستخدم أسلوب التجسيد في إنطاق الجماد بعد أن عجز البشر عن إيصال حق الممدوح في رواية كرمه.

ويرى الباحث أن بساطة التركيب المشهدي في هذا القسم ربما تعود إلى محاولة الشاعر توفير الطاقة المشهدية عنده لمشهد الحرب، فما في هذا المشهد من الحركة والانفعال والحوار ما يغطي الضعف في المشاهد السابقة، يقول:

أيـام تبـتدر الأتـراك دعـوتُه
وتشرئب إلـى أقـوال غاويـها
فما أسفتُ على شيءٍ مضى أسفي
أن لم يذُق حنظلَ الهيجاءِ جانيها
سللتَ عزمك واستـلتْ ذخـائرها
فكان عزمك أمضى من مواضيها
كان المزعـزع بالإيـوان رايتُـه
قِـدراً وأنـتَ بساباطٍ أثافِـيـها
لولا مكانُك يوم النهر لانصـدعتْ
صدع الزجاجةِ أعيتْ من يداويها [(٢)]

يبدأ هذا المشهد بصيغة سردية لأحداث المعركة، إذ يقول: (أيام تبتدر الأتراك)، ومن ثم ينتقل من السرد بوصف الصورة إلى السرد بوصف الحركة في المعركة، منذ قوله: (سللت عزمك)،من هنا إذن تبدأ الصورة الحركية بالظهور بنوعيها الحركي والساكن، أما الحركي فهو في قوله: (لولا مكانك يوم النهر لانصدعت)، فالمكان صار على هيئة زجاجة

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٧ ٤٧٨، ب٢٢ ٢٨.القنوط: اليأس، وقيل أشد اليأس من الشيء. انظر اللسان مادة: قنط.
(٢) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٨، ب٢٩ ٣٣.ساباط: قرية كبيرة على طريق الشاش بما وراء النهر بين زامين وسمرقند. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص٤٥٤.

قد تنكسر لعدم وجود الممدوح. والصورة هنا وصفية تنقلنا من مشهد الأرض المتصدعة إلى مشهد الزجاج المتكسر، والعلاقة ظاهرة وهي عدم الإصلاح.

وفي المشهد الآتي يعرض السعدي لنا صورة وصفية يقف الممدوح فيها معترضا، إذ يقول:

وقفتَ بالأفق الغربي معترضاً
مواقفَ الأُسدِ لا ترعى مراعيها
في ساعةٍ أعجلَ الخيلين ملجمها
فمـا أعـنتُـها إلاّ نـواصيها
لا يعدم الرمح فيها من يحطّمه
ولا يجاب بغير السيفِ داعيها
علمتَ أن يمين الصفو تعتقُها
لما رأيتَ شمالَ الغيظِ تسبيها [1]

فلفظة (معترضا) تنقلنا إلى وجه المعترض بما فيه من ملامح الغضب التي تنعكس على الوجه كانعقاد الحاجب، وشحوب اللون، وصرامة النظرة. ومشهد استعجال الفارس تحريك خيله يخترق مشهد وقوف الممدوح متأملا أرض المعركة. وللوقت في هذا المشهد حضور بسيط، فالسرعة في مثل هذا الموقف تغتال كل وقت وتجعله صعب التحديد.

وبعد هذا المشهد التمهيدي للالتحام في المعركة يأتي مشهد المعركة، إذ يعرض الشاعر مشهد سيطرة الرعد على البرق بقوله:

ومزنةٍ صاح فيها الرعد مرتجزاً
فروع البـرقَ وانـحاتْ عزالِيها
تلك المخائلُ لا تُكدي مؤمِلُها
ولا تُخيـب على العلاتِ راجيـها
قد كان ظلاً لكم ماتت هواجره
ونـزهةً حبِسـتْ منهـا لياليـها
حتى تماريتم في قطع أثْلِتِهِ
يا للـضغـائن ما أجـرى تَماريها
ويا لها عِترةً في الرأي ثاقبةً
لـو كـان يمكن في الدنيا تَلافيها
إن يسلبِ النعمةَ الغراء منعمها
فـإنّمـا أخـذَ الأرزاقَ معطيـها [2]

فالسعدي – كعادته- يسخر الظواهرالطبيعية ليسقط عليها أحداث مشاهده، وقد أراد هنا أن يرسم لنا صورة سيطرة الممدوح على جيش الأعداء وإخافة الممدوح أعداءه بصرخة

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٩، ب٣٤ ٣٧.
(٢) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٧٩، ب٣٨ ٤٢. أثلة كل شيء أصله. انظر اللسان مادة: أثل.

منه، فاستحضر ظاهرة البرق والرعد، وهذا ما حصل في أرض المعركة. والظاهر في الأبيات السابقة أن المشاهد لم تخرج عن الإطار الشائع في عصره فهي بسيطة جدا.

وبعد مشهد المعركة ينتقل السعدي في قصيدته إلى مشهد علاقة الممدوح مع قومه، إذ يقول:

أعراض قومك لا تأخذْ بها بدلاً
فما يواليك إلاّ من يواليـها

بات المسر لك الشحناء يهدمها
وباتَتِ الرحم البلهاء تبنيها

لا تنس من شِعبٍ بوانٍ تعقلها
وأنتَ في واسطٍ بالظّن تَرميها

وواسِطٌ كل يومٍ ذر شارقُه
يسيلُ بالأسل المذروبِ واديهـا

فصبحتكُم على الآمال قادمةً
كتيبـةٌ لا يضل المجد هاديـهـا

بنو العمومةِ أيديها إذا غَضِبتْ
أيـديكم وعـواليـكم عوالـيها

لا تَجهلوا صبرها والسمر تَظلمها
ولا بسـالَتَهـا والبيـض تُعديها

صنها عن السفهِ المأثورِ وارع لها
حـقّ المـعيدِ أموراً كِدتَ تُعطيها

فَما عرفتُ أموراً أنتَ منكِرها
ولا ذكـرتُ حـقوقاً أنـتَ ناسيها

وكيفَ تَتْركُها للذئبِ يأكلُها
وقـد أراك مـن الضرغامِ تَحميها

خُذها إذا ٌأنشدتْ في القومِ من طربٍ
صـدورها عِلمـَتْ منهـا قَوافيها

ينسى لها الراكب العجلان حاجتَه
ويصبـح الحاسد الغضبـان يطريها (١)

والملاحظ هنا أن الخطاب في هذا المشهد يقع بين طرفين هما: الشاعر والممدوح، إذ يوجه السعدي خطابه إلى الممدوح ليحذره من ترك قومه، فهم المساند المعين للممدوح في

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٥، ص٤٨٠ ٤٨١، ب٤٣ ٥٥.بوان: موقع بأرض فارس. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج١، ص٥٠٣.
واسط: مدينة في العراق.

كربته، ويتجلى هذا المعنى عند الشاعر في مشهد امتزاج واتصال أيدي أبناء عمه بيده وقت الشدة، ويكتمل المشهد باستخدامه للون الأسود والأبيض ليشير إلى سلاح العدو، والتقابل المطروح في الصورة يعطي بعدا جماليا للمشهد، وهذا جلي في المقابلة بين الظلمة التي ينشرها العدو بسلاحه، والبسالة التي تعادي السيوف. والسعدي يعود إلى الحوار مع الممدوح بعد تلك الصورة التي أظهرت مساندة قومه له، ويظهر الخطاب في قوله: (صنها، ارع، كيف تتركها، خذها)، كل هذه الأفعال جاءت بصيغة الأمر لتضفي على الخطاب بعد النصح والإرشاد.

النموذج الثاني[١]

يصف الدارسون القصائد التي قالها السعدي بسيف الدول بالغرر[٢] ذلك لأنها تحتوي صورا أعمق من تلك التي نراها في القصائد الأخَر، وصاحب هذا البحث يرى أن تأثر السعدي وحبه لسيف الدولة كان له أكبر الأثر في بزوغ قصائد على هذه الدرجة من الإبداع الفني كما سنلاحظ في هذا النموذج.

قسم ابن نباتة السعدي قصيدته هذه إلى ثلاثة مشاهد: ابن نباتة والدهر، أرمينيا والممدوح، المعركة. وقد جاءت هذه المشاهد متكاملة البناء في القصيدة بما فيها من صور مشهدية وأساليب حوارية، يقول السعدي في مطلع القصيدة:

ما بالُ فعلِك في الأفْهامِ لم يقُمِ
لأجـل دِقّتِـهِ أم دِقّةِ الفَـهمِ

فالدهر يحلِفُ إنّي ما كلفتُ بِهِ
كأنّه الخُلقُ بين اللوحِ والقَلَمِ

لما ترقّع أن يعزى إلى لقَبٍ
قال الزمان له يا فاضِح الهِمِمِ

سريتُ من أرضِ بكْرٍ بعدما هرمتْ
جبالُها وغـدتْ مبيضـةَ اللممِ

لا تستطيع فَعالاً ليس من كرمٍ
ولا تلَذ بعـيشٍ ليس من ألـمِ [٣]

فالشاعر في المشهد الأول يوقف الدهر موقف الحائر الذي يعبر عن دهشته بالحلفان واللجوء إلى تشبيه ما يحيره بشيء يعطيه عظمة، وهذا في قوله: (كأنه الخُلقُ بين اللوح والقلم). ويظهر الحوار في هذا المشهد من خلال مخاطبة السعدي لسيف الدولة بقوله: (ما بال فعلك)، ومحاورة الدهر للزمان بقوله: (فالدهر يحلف) إلى قوله: (قال الزمان).

---

(١) قال هذه القصيدة في سيف الدولة وقد رجع من أرمينية ومعه البطارقة والأسرى أنزل بهم من قلعة منازجد. الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٧ ٢٣٠.

(٢) عبد الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ص٩٧.

(٣) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٧ ٢٢٨، ب١ ٥. الخلق: الطبع والسجية. انظر اللسان مادة: خلق.

ويبدأ السعدي مشهده الآتي بوصف حاله وحال أرمينيا وأهلها حين نزل فيها سيف الدولة، يقول:

حتى أقمتَ بأرمينيةٍ عجباً
سوقاً يعارض فيها العيشُ بالسأمِ
أوقدتَ في قلبِ ثاويها وساكنها
ناراً يعيب لَظاها الوصفُ بالضـرمِ
كأنّما قذَفتعها في قُلوبهم
حصونُهم حنيفةَ الأحداثِ والنِـقَـمِ
تَرمي مخافتُك الحرى أجنتَّها
كما اشرأب شَرار النار بالفَـحـمِ
كأن وقع بنيها من جوانِبِها
وما تُسولها الأفكـار فـي الحلُـمِ
تَساقطَ القطر من غراء مؤْنسةٍ
مـمـا تـدل عليـه أوجـه الديـمِ[1]

والملاحظ هنا استخدام السعدي الأفعال الماضية والمضارعة، تلك الأفعال تعطي المشهد حركة منها ما هو ناتج عن انفعال الخوف، ومنها ما هو ناتج عن الممدوح لبث الرعب في قلوب أعدائه. وتأتي هذه الأفعال في مشهد درامي جميل يبدأ بوصف وقوف الممدوح أمام أعدائه لبث الرعب الذي يستعر كالنار الملتهبة في نفوسهم، ومن ثم يبدأ بقذف الرعب إلى حصونهم لينقلنا من مشهد الممدوح إلى مشهد نساء أرمينيا الخائفات، وليكسب السعدي هذا المشهد بعدا خياليا يرينا هؤلاء النساء وهن يرمين أجنتهن لشدة الخوف، وربما أراد الشاعر أن يقول إن هؤلاء النساء قد بقرن بطونهن وأخرجن أجنتهن لشدة خوفهن من سيف الدولة. ولم يكتف السعدي حين رسم هذه الصورة على ذلك بل قرن صورة الأجنة وهي تُقذف بالشرار الذي تقذفه النيران.

والشاعر في المشهد التالي يصف جيش الممدوح وجنود الأعداء كتمهيد للحرب بما فيها من أهوال، إذ يقول:

---

(١) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٨، ب٦ ١١.الثاوي: المقيم. انظر اللسان مادة: ثوا. اللظا: النار. انظر اللسان مادة: لظي. اضْطَرَمَت النار: اشتعلت والتهبت. انظر اللسان مادة: ضرم. الديمة: المطر الذي ليس فيه برق ولا رعد. انظر اللسان مادة: ديم.

فَما رأوا قبل خيل جئتَ تحملها

أرضـاً تُحملُ بالآسـادِ والأجـمِ

يجمها السير في الدنْيا فوارسها

سِلاحهم قُلَلُ الأعناقِ في البـهـمِ

ما يصدِم السيفُ رأساً من رؤوسهم

إلاّ تطوح بين الكسر والـكهـَمِ

شكت إلى الهندِ أيدي الرومِ بيضهم

وقد رميت سيوفَ الهندِ بالقـممِ

فكفْـكـفوك وما تـزداد كفـكـفةً

إلاّ وروداً على الأهوال والقُحـمِ

حتّى إذا لم تُحـصنـْهم قِلاعـهـم

تحصنوا في قِلاعِ العذر والنّـدمِ

يرجون عـفو كـريمٍ لا يخيـبـهم

يرعى من العفو ما يرعى من الذممِ

وذا حياءٍ لطيـفِ القـول يحشِمـه

يلقى السنان بوجهٍ غيـر محتشِـمِ (١)

وهو هنا يورد صورة جنود الأعداء وقد تطوحت رؤوسهم على رقابهم، كما يصف السيوف وهي تشتكي من رماح الممدوح، ومن ثم يأتي مشهد الأعداء وهم يكفكفون دموعهم راجين عفو الممدوح الذي يظهر – مع كل ما فيه من رحمة وحياء - جبارا إذ لا تزيده كفكفة دموعهم إلا إصرارا على إيقاع أشد الهول والعذاب عليهم.

وينتقل السعدي من مشهد رجاء الأعداء لسيف الدولة إلى مشهد – أي سيف الدولة- وهو يشد الرحال إلى تامور ممسكا بنحور الخيل ليشق بها طريقه إليها، يقول:

ثم انثنيتَ إلى تامور دهويتهم

تَشُقه بـنحور الخـيل واللـجمِ

لو كان غيرك غالَ الثّلج مهجتَه

وسيره غير ما قصـدٍ ولا أمـمِ

أساوتِ الأرض فيها من تمازجه

فالحزن كالسهل والغِيطان كالأكمِ

---

(١) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٨ ٢٢٩، ب١٢ ١٩.
كهمته الشدائد: نكّصته عن الإقدام وجَبَّنَتْه. انظر اللسان مادة: كهم.

لا يستطيع نهار الصيفِ يسلكها

وأنتَ تسلكُها في القـر والظلَمِ
تنعى إلى أهل بدليسٍ نفوسهم

وقد تعلّقَ منها الموتُ بالكَظَمِ [(١)]

وتظهر الخلفية الزمانية التي تتخال هذا المشهد حين بين زمن مغادرة الممدوح إلى وجهته في ليلة من ليالي الشتاء المظلمة، وهذا جلي في قوله: (وأنت تسلكها في القر والظُّلَمِ). ويلاحظ كذلك الخلفية الصوتية إذ ذاع صوت الممدوح بنعي أهل بدليس قبل أن يصل إليهم.

ويختم السعدي قصيدته بصورتين وصفيتين للممدوح، تصف أولاهما شدة حزمه وثباته عندما يتعلق الأمر بدفاعه عمن يحب، أما الثانية فتصف جود سيف الدولة وكرمه فهو الواهب المعطاء بلا انقطاع، يقول:

للسيفِ منهم نصيب ما مطلتَ بهِ

وللتعمدِ منهم أوفر القِسمِ
من اخترمتَ فعين الحزمِ جئتَ بهِ

ومن وهبتَ فعين الجودِ والكَرمِ[(٢)]

وبعد، فقد تبين بعد هذا التناول للصورة الكلية في نموذجين من شعر السعدي أن الصورة الفنية عند السعدي تختلف باختلاف الشخوص والزمان والمكان، فالسعدي وإن كان في جل قصائده مادحا فهو يتبع في كل قصيدة طريقا غير سابقه وفقا لتدفقه الشعوري، فمدحه لسيف الدولة يختلف عن مدحه لعضد الدولة . ويؤكد صاحب هذا البحث أن صور السعدي في مدح سيف الدولة كانت أكثر كثافة وعمقا من صوره في مدح الآخرين. وهكذا فقد جاءت الصور بأنماطها المختلفة عند السعدي لتساهم في بناء صور تنسجم وتتناسق مع السياق الذي وردت فيه.

(١) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٩ ٢٣٠، ب٢٠ ٢٤.تامور: صومعة الراهب. انظر اللسان مادة: تمر. دهوتهم: عقلاؤهم ودهاتهم. انظر اللسان مادة: دها.الغوط والغائط: المتسع من الأرض مع طمأنينة. انظر اللسان مادة: غوط.
بدليس: (بفتح الباء وكسرها) بلدة من نواحي أرمينية قرب خلاط ذات بساتين كثيرة. انظر: الحموي، معجم البلدان، ج١، ص٣٥٨.
(٢) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٣٠، ب٢٥ ٢٦.اختُرِم فلان عنّ: مات وذهب. واخترمهم الدهر وتخرمهم: اقتطعهم واستأصلهم. انظر اللسان مادة: خرم.

الفصل الثاني:

الصورة الحسية في شعر ابن نباتة السعدي:

تنبه نقدنا القديم إلى ضرورة الملاءمة بين المعاني والأعضاء الحسية التي ندرك بها هذه المعاني، فابن طباطبا ت(٣٢٢هـ) يقول: "إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذ بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجئير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل"[١] ويسير النقد الحديث على النهج ذاته إذ يؤكد "أن هناك أنماطا متعددة من الصور في الشعر، فهناك النمط البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي والحركي، بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أُخَر متعددة، فالنمط البصري مثلا يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات اللونية أو درجات الوضوح، والنمط اللمسي بدوره يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة أو البرودة أو الخشونة والملاسة أو اللين والصلابة، ويقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل مما يؤدي ببعضهم إلى الإلحاح على نمط من أنماط الصورة"[٢].

والصور التي يتناولها هذا الفصل هي الصور المرتبطة بالحواس الخمس: البصرية بشقيها الجميل والقبيح، والسمعية الهادئة والصاخبة، واللمسية الناعمة والخشنة، والشمية والذوقية.

أولا: الصور البصرية.

يمكن القول إن الصور البصرية هي الصور الأكثر شيوعا في شعر السعدي فقد استخدمها كثيرا حين قام بوصف مشاهداته ومشاهدات غيره فتعددت هذه الصور البصرية في شعره مشكلة لوحات فنية في غاية الجمال، كقوله:

أناخُوا ذُرى الأطوادِ فهي مخارم
وشَقوا ظهور الأرض فهي أقادِم
وطارتْ بروقٌ في الشّكائِمِ تحتَهم
فكيفَ بها لو لم تَعقها الشّكائِم

---

(١) ابن طباطبة، محمد بن أحمد (ت ٣٢٨هـ)، عيار الشعر، (تحقيق طاها الحاجري ومحمد زغلول)، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص١٤.
(٢) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣١٠.

مآتِمهم للبأسِ والكأسِ والنّدى

وأعراسهم للدارعين مآتِم

أولئك قومي والأكف الغَواشِم

وهاتيك خَيلي والوجوه السواهِم

رجمتُ بهم أهل الجبال فما دروا

أخَيلٌ رمتْهم بالعِدى أم سلالِم

ولابد من يومٍ على الشرق هائِلِ

تصادم بيض الهندِ فيهِ الجماجِم

هوت هممي إن لم أزر أرض بابلٍ

بيومٍ تزور الأسد فيه القَشاعِم(١)

فهو يصف ما يراه في المعركة من حركة الأطواد والخيل وتضارب السيوف بالرؤوس والجماجم، فالشاعر يخضعنا لتأمل مشهد المعركة المنقول بصرياً إلينا، فالجبال بعظم شأنها تنيخ أمام جيش الممدوح كالجمل المسير، فيتركونها منهارة والأرض أمامه إنسان يشق ظهره لسير السوط عليه، والأرض بسير الممدوح وجيشه عليها وكأنهم يشقون ظهرها بالضرب عليها، ولم يقتصر السعدي على هذا المشهد بل ينقل لنا مشهداً بصرياً آخر يتمثل بطيران الخيول المروضة بالشكائم (اللجام)، إذا كان حالها هكذا وهي مروضة فكيف سيكون حالها إذا لم تقيد باللجام؟ أظن أنها ستسابق الصوت في سرعة انتقاله، واستخدام الشاعر اسم الإشارة (أولئك) بين كل تلك المشاهدات يخاطبك وكأنك حاضر معه، وهو يشير إلى قومه حتى تنظر إليهم، وبذلك تظن نفسك في المشهد الموصوف، فأنت أيضا تشاهد الخيول وقد تحولت إلى رماح يقذف بها الجيش أعدائه، فيدخِل العدو في دوامة من التفكير تجعلهم غير قادرين على تمييز ما ألقي عليهم، أخيل ذلك أم رماح أم سهام، فالسرعة حجبت عنهم التمييز، والمتأمل لهذه الأبيات وغيرها في شعر الشاعر يجد أن الصور البصرية مكتملة العناصر لأن السعدي يعرض مشاهد كاملة تجعلك حاضرا ومشاركا في المشهد لا متفرجا وقارئا فقط.

---

(١) الديوان: ج١، ق٢٥، ص٢٦٩، ب٢٠ ٢٦. مخارم: الطُرُق في الجبال وأفواه الفجاج. انظر اللسان مادة: خرم. الشَّكيمُ والشَّكيمة في اللجام الحديدة المعترضة في فم الفرس التي فيها الفَأس. انظر اللسان مادة: شكم. الغواشم من الرجال: هم الذين يركبون رؤوسهم فلا يثنيهم شيء عما يريدون. انظر اللسان مادة: غشم. الوجوه السواهم: هي الوجوه التي غيرها السفر. انظر اللسان مادة: سهم. السلالم: النصال المحددة. انظر اللسان مادة: سلمج. القشاعم: المسن من الرجال والنسور والرخَم لطول عمره، وهو صفة. انظر اللسان مادة: قشعم.

وقد جاءت صور ابن نباتة البصرية على ثلاثة أنواع [1] هي: الصورة اللونية والصورة الضوئية والصورة الحركية.

أ- الصورة اللونية:

يمكننا من خلال الصورة اللونية معرفة دلالة الألوان عند ابن نباتة السعدي، فاللون الأحمر يرتبط عنده بالمعركة وأحداثها إذ يمثل دماء الأعداء المنهمرة:

ومداعسين على شريعةِ داعصٍ
لم يصدروا في الخيل يوم المصدر
تركوا الدروع لمن أحب حياتَه
وتَسربلُوا علَقَ النجيع الأحمـَر
أثر محا أثر القرون وحادِثٌ
في الدهر مثل حديثه لم يؤثرَ [2]

فالأحمر هنا هو لون الدم الغليظ الذي انهمر من أجساد الأعداء في المعركة التي محت أثر القوم وذكرهم، وورد اللون الأحمر في أبيات أُخَر كلون مجرد لا يحمل أية دلالة وهذا حين جعل الشاعر من النجم الأحمر عائقاً لا يمنع الممدوح من مطمحه بقوله:

وسمتْ به عند المكارمِ غايةٌ
ما تُستطاع وهضبةٌ أزليقُ
ينفَلُّ عنها العير وهو موقح
ويزل ظُفر الطير وهو ذليقُ
هيهاتَ تغني الشمس كل مراهقٍ
ويعوقُ دون منَالِهِ العيوقُ [3]

ويأتي اللون الأحمر ليدل على الموت بذاته فالموت يرتدي ثوباً لونه أحمر ليتميز بهذا اللون عن غيره:

وذباب سيفك إنّه قَسم الوغى
والموتُ في ثوبٍ من الفِرصادِ [4]

---

(١) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٨٦ ١٩٠.
(٢) الديوان: ج٢، ق٢٠٨، ص٥٢١، ب٣٤ ٣٦. المداعسون: المطاعنون. انظر اللسان مادة: دعس. دعصه بالرمح: طعنه به. انظر اللسان مادة: دعص.النجيع: الدم المصبوب. انظر اللسان مادة: نجع.
(٣) الديوان : ج٢، ق١٢٧، ص١١١، ب١٧ ١٩. أزليق: ما لا يثبت عليها القدم. انظر اللسان مادة: زلق. العيوق: كوكب أحمر مضيء بحِيال الثُّريّا في ناحية الشمال. انظر اللسان مادة: عوق. .
(٤) الديوان: ج١، ق٢٤، ص٢٦٧، ب٥١. الفرصاد :الحُمْرة. انظر اللسان مادة: فرصد.

ويحمل اللون الأبيض معاني كثيرة منها ما هو مزعج ومثير للنظر، فالبياض في البيت التالي مزعج إزعاج شعاع الشمس لمن كان أرمد العينين:

له النظرةُ الشوساء في البشْرِ شيمةٌ
وقُرب المدى في البعدِ والهزلُ في الجِد
وأَبيض بالأبصار يفعلُ لونُه
فِعالَ شُعـاعِ الشمسِ بالأعيـن الرمدِ(١)

وفي موضع آخر يعطي الشاعر صفة اللون الأسود إلى اللون الأبيض إذ يقول: (أبيض حالك)، فعندما نقول سواد حالك فإننا نقصد شدة السواد فكيف يكون الموصوف شديد البياض؟ من خلال البيت التالي نستنتج أن الشاعر أورد اللون الأبيض ليدل به على سوء ذلك اليوم وظلمته وبشاعته، ذلك اليوم الذي سيطلع به الممدوح على أعدائه وهو يوم المعركة:

فإذا أشرقتْ أسيافُهم ووجوههم
فيومك فيهم أبيض اللون حالِك (٢)

كما يدل اللون الأسود على الظلمة والضيق والخطر والشّدة، ومن ذلك قوله:

* أترجو حياة يا بن بشر بن مسهر
وقد علقت رجلاك في باب أسودا
أصم قطـاري اذا عـض عضـة
تـزيل أعـلى جـلده فـتربـدا
له ريقة في حلقه من قميصه
وسائـره عـن جلـده قد تقددا
من الصم يكفي مرة من لعابه
وعـاود الاّ كان في العود أحمدا (٣)

*سيحفظُ ما ضيعتُم متيقظٌ
يضيء إذا اسود الزمان ويسـفِر(٤)

---

(١) الديوان: ج٢، ق١١٨، ص٨١، ب٢٥ ٢٦. الشَّوَسُ: النظر بمؤخر العين تكبرا أو تغيُّظا. انظر اللسان مادة: شوس.
(٢) الديوان: ج١، ق٤٨، ص٣٧٥، ب٢٤.
(٣) الديوان: ج١، ق٩٥، ص٥٩٣، ب١ ٤ . الأسود: العظيم من الحيات والجمع الأساود. انظر اللسان مادة: سود. القُطاري: الحية، مأخوذ من القُطار وهو سُمُّه الذي يقطر من كثرته. انظر اللسان مادة: قطر. تزيل: تفرق. انظر اللسان مادة: زيل. الرُّبدة: الغُبرة. انظر اللسان مادة: ربد.
(٤) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٦١، ب٣٠.

* ولا استسررتَ يا قمر المعالي

فإنّك غرةُ الزمـن البـهيمِ (١)

* إليك صحِبنا اليوم ترعد شمسه

وحيرةَ ليلٍ أسودِ النجمِ فاحِمِ (٢)

ففي الصورة الأولى يشير اللون الأسود إلى الباب المغلق الذي لا يفيد ولا ينفع، وهو باب الأمل والحياة بعد أن تعرض ممدوح الشاعر ابن بشر لعضة أفعى،وقد أبدع السعدي هنا إذ رسم صورة وصفية للحية وهي تُنفث سمها في جسد فريستها، وفي الثانية والثالثة يشير إلى ضيق الزمان وعسره، ويشير في الرابعة إلى شدة ظلمة الليل وما يحدثه من كآبة، وقد منح الشاعر الصورة دلالة الهلاك حين جعل النجم (المضيء) فاحما.

ومما سبق يتبين أن ابن نباتة يسقط ما يشعر به على هذه الألوان ويأتي بها لتدل على إحساس البؤس والضيق في اللون الأسود، والإشراق والأمل في اللون الأبيض، والدم والغل في اللون الأحمر، وقد اعتدنا شيوع هذه الدلالات اللونية في الشعر العربي القديم.

ب- الصورة الضوئية:

يبدو جليا في صور ابن نباتة الضوئية أن الضياء قد اقترن بالظلام، ففي كل مرة يذكر فيها الظلام يدرك المتلقي أن النور يكمن في نفس الشاعر بالتمني والرجاء ليحل محل الظلام، سواء أقصد به الليل وضيق الحال ووقت السمر أم حالة الغضب، يقول:

طالعن شربةَ من معاركِ جوشَنٍ

والشمس في أفق المغاربِ تضجع

وشَقَقْن أرديةَ الظّلامِ بعرعرٍ

ونُجومه حـولَ المـجرةِ تكْـرع (٣)

فالشاعر في هذه الأبيات ينقلنا من صورة الشمس الناشرة للضياء وهي تغيب في الأفق بشكل تدريجي وانسدال رداء الظلام على الكون وقد تزين بالنجوم المشعة حول المجرة، ينقلنا من هذه الصورة إلى حركة الجيش وتوجهه إلى المعركة ليلاً وكأنه يشق هذا الرداء، وهو في صورة أخرى يجعل من الشمس كرمة يصنع منها خمراً فاخراً ذهبي اللون، ثم يأتي الليل ليصبها بظلامه فيطوى ويغيب لتحل مكانه:

(١) الديوان: ج١، ق٧٠، ص٤٥٣، ب٥٤. البهيم: الأسود. انظر اللسان مادة: بهم.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب١٣.
(٣) الديوان: ج١، ق٦٠، ص٤٠٥، ب١٨ ١٩. طالع: نظر. انظر اللسان مادة: طلع. شربة: اسم موضع. انظر اللسان مادة: شرب.

فوا ـ ما أدري أكانتْ مدامةً

من الكرمِ تُجنى أم من الشّمسِ تُعصر

إذا صبها جنح الظّلامِ وعبها

رأيـ تَ رداء الا ـيل يطْوى وينشَر [١]

وفي صورة أخرى يعبر من خلال الظلام عن حالة غضب الممدوح، وهو في هذه الصورة يقرن الظلام بخلافه الإشراق، وهما حالتان طبيعيتان كحالتي الغضب والفرح عند الإنسان، ففي هذه الصورة إذاً تجتمع ظاهرتان طبيعيتان هما: الظاهرة النفسية وهي الفرح والغضب عند الإنسان، والظاهرة الطبيعية التي تتمثل في تعاقب الظلام والإشراق:

فهو في حالتيهِ كالفلكِ الحا

ئِل بين الظّ ـلامِ والإش ـْراق

يسرح الطّرفُ حين يسرح فيه

مرح اللّحظِ وهو صعب المراقي [٢]

أما الضياء فيظهر جليا في مدائحه، فالممدوح هو الضياء الذي يفوق عين الشمس التي قد تتعرض للكسوف:

أنتَ باقي الضياءِ فيهِ وعين الشْ

شَمسِ يمحى ضِياؤُها بالكُسوفِ [٣]

وممدوحه كذلك نور الشمس التي يعجز الناس عن النظر إليها:

كالشمسِ تقبسها الضياء ووجهها

يغشى تأملَ كل طَرفٍ سامِ

عجزتْ عيون الناسِ عن إدراكِها

وتَعذرتْ إلا على الأوهامِ [٤]

ونرى الظلمة أيضاً تغطي حال الأمة حين يغيب عنها الممدوح، فهو كالضياء بالنسبة لهم عند غيابه تنتشر الظلمة فيسيرون بها بلا شهاب منير:

(١) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٨ ٩.
(٢) الديوان: ج١، ق٩٠، ص٥٦٩، ب٢٥ ٢٦.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٣٠، ص١٣٠، ب٩.
(٤) الديوان: ج٢، ق١٩٣، ص٤٣٥، ب٣٣ ٣٤.

ووصلُ ضرورةٍ لا وصل ودٍ

معانقة المعبدةِ الجِرابِ

رأيتُ الناس حين تَغِيب عنُهم

كسارٍ في الظلامِ بلا شِهابِ (١)

أما القوافي والقرائح فقد باتت في ظلمة حالكة تنتظر أبا الحسن لينيرها بنور غرته:

فتا ـ أبقى أن تَسيلَ عليكم

شِعاب القوافي أو تجيش القرائِح

لعلَ أبا حسان يجلو ظَلامها

بغُرتِهِ والمشتري الحمد رابح (٢)

ويتكرر مدح الممدوحين بنور الجبين عند الشاعر، فهو في بيت آخر يشبه جبين الممدوح المشرق بالضياء المنير:

فلم نسرِ إلا في ضياءِ جبينهِ

ولم نرع إلا في حِمى منه مخْصِبِ (٣)

والشاعر في بيت آخر يجعل الشدة في حالة سباق مع الظلمة، فالشدة بقساوتها وظلمتها تسبق دجى الليل في التأثير على الناس حتى وإن كان النهار محيق بنوره فشدة الظلمة مسيطرة على النفوس، ويبدو ذلك بقوله:

إذا نظرتْ أرض الخليج بأعينٍ

من النور قامتْ للصوارمِ سوقُ

وما هي إلا شِدةٌ تسبقُ الدجى

إليها ولو أن النّهـار محيـقُ (٤)

ج- الصورة الحركية:

ورد نوعان من الحركة في شعر ابن نباتة: أولهما تلك الصور التي دبت الحياة في موادها فتحركت حركة الأحياء، وثانيهما الصورة التي تتحرك أجزاء موادها على الحقيقة،

---

(١) الديوان: ج١، ق٩٢، ص٥٨٠، ب٣٦ ٣٧.

(٢) الديوان:ج٢، ق١٦٥، ص٣٠٦، ب٢٠ ٢١. أبو حسان هو: حسام الدولة أبو حسان المقلد بن المسيب بن رافع بن المقلد العقيلي من بني هوازن،صاحب الموصل تولاها بعد أخيه أبى الذواد سنة ٣٨٦هـ، غلب على سقي الفرات واتسعت مملكته، كان فاضلا محبا لأهل الأدب، قتله غلام تركي في مجلس أنسه في الأنبار سنة ٣٩١ هـ. انظر: الزركلي، الأعلام، ج٧، ص٢٨٣.

(٣) الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٧٩، ب٢٠.

(٤) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٩، ب٤٣ ٤٤.

ويظهر النوع الأول في تشبيهه الزمان وهو يحك جلده من جربه بعد أخذه سادة الأقوام، تشبيهه بالإنسان الأجرب الذي لا يشفيه إلا الحكاك:

ما لزمانٍ عدا عليهِ عدتْ

عليه ُأم الربيق من نُوبه

يأخذُ ساداتنا ويتركُنا

مستشفياً بالحكاكِ من جربه°[١]

ويظهر النوع الثاني في مقارنته بين سير الفتاة الناعمة وسير طائر القطا:

وحور النواظر سودِ القُرو

ن بيضٍ ركِبن إلي الغَرر

تَهادين يمشين مشي القَطَا

ويبسمن عن ذي غُروبٍ أَغَر°[٢]

وتقسم الحركة في شعره من حيث السرعة والبطء إلى: حركة بطيئة، وأخرى سريعة، وثالثة مختلطة.

(١) الحركة البطيئة:

يرسم ابن نباتة في شعره صورا تتسم بحركة بطيئة هادئة تبدو جلية في قوله:

تَهادين يمشين مشي القَطَا

ويبسمن عن ذي غُروبٍ أَغَر [٣]

فهو يصور حركة الجميلات البطيئة بلفظة (تهادين) التي تشير إلى رقة الحركة، وخفتها، وبطئها، وهي بذلك تشبه حركة طائر القطا البطيئة التي عبر عنها بقوله (يمشين) ومن ذلك قوله أيضا:

أتانا على وجلٍ رجلُه

تَخُط الصحون ولا تلْمس [٤]

---

(١)الديوان: ج٢، ق١٥٤، ص٢٥٣، ب٤٤. أم الربيق: من أسماء الداهية وقيل مصغر الداهية. انظر اللسان مادة: ربق.
الجرب: مرض يصيب الجلد، وهو بَثر يعلو أبدان الناس والإبِل. انظر اللسان مادة: جرب.
(٢)الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٦٩، ب٦ ٧. حور: جمع حوراء وهو أن يشتد بياض العين وسواد سوادها وتستدير حدقتها، وقيل أن تسود العين كلها. انظر اللسان مادة: حور.
القرون: الضفائر. انظر اللسان مادة: قرن. الغرر: الخطر. انظر اللسان مادة: غرر.
(٣) الديوان: ج٢، ق١١٦، ص٦٩، ب٧.
(٤) الديوان: ج١، ق١٨، ص٢٣٦، ب٢. الوجل: الخوف. الصحن: ساحة وسط الدار، وساحة وسط الفلاة ونحوهما من مُتون الأرض وسَعَةِ مُتونها، والجمع صحون. انظر اللسان مادة: صحن.

فقد وصف حين جعل المحبوبة تخط الأرض خطا دون لمسها.

وفي بيت آخر نرى حركة انتشار رائحة المحبوبة البطيئة تتمثل بقوله (سرى)، وكأن الكلمة توحي لقارئها أن حركة الأنتشار كانت بطيئة لانتقالها بشكل تدريجي لتصافح بهدوء أنفاس الرياح الهواجم، فالصورة في البيت جميلة وتستدعي منا الوقوف عليها، فالسعدي يشبه رائحة المحبوبة وانتشارها في الجو واختلاطها في الهواء وكأنها إنسان يصافح عزيزاً:

إلى أن سرى نشر الحبيبِ فصافحتْ

بهِ الصبح أنفاس الرياح الهواجِمِ [١]

وفي صورة أخرى نرى اختلاطاً في الحركة بين السرعة والبطء في قوله:

فما هي غير معركةٍ تَجلّى

وقد رويتْ من الرومِ السيوفُ

تُحل على صوارمك الهوادي

وتنظم في ذوابـ ـاك الصـ ـفوفُ [٢]

فهاهي السيوف تشرب من دماء الروم على مهل حتى ترتوي، ونرى حركة الرقاب التي تحل على سيوف الممدوح وكأنها تأتي طائعة له دون الهجوم عليها، فكلمة (تحل) تعبر عن القدوم والاستقرار طوعاً دونما أكراه، وتظهر في هذه اللوحة أيضاً الحركة البطيئة لسيف الممدوح إذ يشير بهذا السيف إشارة بسيطة تُنظم على إثرها الصفوف وترتب.

(٢) الحركة السريعة:

وردت في شعر ابن نباتة صور تتسم بحركة سريعة تعبر عن أهمية الفكرة التي يود قولها، فهو يصف سقوط همته من أعلى قمة إلى أسفلها مستخدما لفظة (هوت) دون أن يقول نزلت أو سقطت لأن هذه الكلمة _أي هوت_ تصور أكثر من غيرها سرعة خيبة أمله إذا لم يزر أرض العراق:

هوت هممي إن لم أزر أرض بابلٍ

بيومٍ تزور الأسد فيه القَشاعِم [٣]

(١) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب١٢.
(٢) الديوان: ج١،ق٨، ص٢٢٠، ب١١ ١٢.
(٣) الديوان: ج١، ق٢٥، ص٢٧٠، ب٢٦. القشاعم: المسن من الرجال والنسور والرخَم لطول عمره، وهو صفة. انظر اللسان مادة: قشعم.

وتتمثل الحركة السريعة في صورة أخرى تظهر فيها ريح الصبا التي تمر مسرعة دون أن تلامس الأرض لسرعتها، وهي –أي ريح الصبا- تلفح وجه الشاعر بنسائمها الجميلة، يقول:

تمر الصبا لم تسبِ تُربةَ أرضهم

فتلفَحني من وهجِها بسمائمِ (١)

ونشاهد الحركة السريعة في لفظ (وثبنا) حين قال:

وثَبنا لها وثب السيوفِ وشمرتْ

بِنا أريحاتُ العلا والمكارِمِ

إلى أن تَحامتنا الفَلاةُ فحاولتْ

من العيشِ إلحاقَ الذُرى بالمناسِمِ (٢)

فقد جعل حركتهم إلى المعركة سريعة جداً حين استبدلوا الوثب بالخطوي ليصلوا بسرعة إليها، أما كلمة (إلحاق) فهي تشير إلى سرعة لحاق قمم الجبال بالمناسم المنتشرة في الهواء.

ويستخدم السعدي في البيت التالي كلمة (تسلّ) لتدل على سرعة حركة السيوف حين تنتقل من أغمادها إلى أيدي المحاربين، إذ يقول:

وقد عِلم الأعداء أن سيوفَهم

تُسل على أعناقِهم والمعاصِمِ (٣)

(٣) الحركة المختلطة:

وفي شعره أيضا أبيات تتسم بحركة مختلطة، كوصفه اطراب حركة الرياح وتقطع أنفاسها وتغلغلها وتلهب نيران الهجير:

يقطع أنفاس الرياحِ تغلغُلي

ويخمِد نيران الهجيرِ تَلهبي (٤)

فالرياح في هذه الصورة إنسان يشارك الشاعر في تغلغله وبكائه، حتى إن أنفاسه تتقطع من شدة العويل، وشعور الشاعر بالحرقة والتلهب من الحزن يجعله لا يشعر بالحر المحيط به فيعبر عن ذلك بتشبيه ريح الهجير وكأنها نار مشتعلة وتلهب الشاعر هنا قام مقام الماء الذي يطفئها ويخفض من حرها.

---

(١)الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب٨. السَمائم: الريح الباردة ليلا كان أو نهارا. انظر اللسان مادة: سمم.

(٢) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٩، ب١٧ ١٨. المناسم: جمع منسم وهو طرف خف البعير والناقة والفيل والحافر. انظر اللسان مادة: نسم.

(٣) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٩١، ب٣٩.

(٤)الديوان: ج١، ق٢٧، ص٢٧٧، ب٣.

وجاء الشاعر في بيت آخر بكلمة (المتلاطم) ليدل على حركة البحر المضطربة ويعبر عن سوء الدهر الذي صارت الحيتان فيه تسمو إلى السماء لتحتل مكان النجوم التي تحطّ في بحر متلاطم الأمواج، يقول:

ودهراً سمتْ حيتانُه في سمائِهِ

وأنجمه في بحرِهِ المتلاطِمِ (١)

وتخطاط حركة السائر على الجمر بحركة المنايا التي أقعدت كل قائم في أبيات ُأخَر، وكأن الشاعر يطالب الممدوح أن يسرع في الحركة إلى الشام التي حنّت عليه فاختلطت مشاعرها بحركتها كاختلاط واضطراب الأم الحاني على ولدها لا تعلم ما تفعل حين تراه عائداً بعد غياب طويل فتضطرب حركتها بشكل تلقائي، يقول:

فقم يا بن قوامٍ على جمراتِها

إذا ما المنايا أقعدتْ كل قائمِ

فقد كشَفَتْ أرض العِراقِ قِناعها

وحن إليك الشّام تَحنان رائِمِ (٢)

ثانيا: الصورة السمعية.

كثرت الألفاظ الدالة على المعاني السمعية في شعر ابن نباتة، فمنها ما كان يشير إلى أصوات حيوانات كالزئير والهديل والتغريد والصدوح، ومنها ما كان يشير إلى أصوات بشرية كالغناء والصياح، وقد استخدم السعدي هذه الأصوات في مناسبات عدة منها ما كان يشير فيه إلى سرعة استجابة الممدوح لمن يناديه ويستنجد به، إذ يصل جوابه عن السؤال بصوت أعلى من صوت المنادي أو المستجير، يقول:

حللتم عقْد الحبى ودعوتُم

بشـعار الآبـاءِ والأجـدادِ

وكذاك الندا لَما بلَغَ الصوت

جـواب يصِـم سمع المنَادي

يا بهاء العلا ويا طَلْعةَ الشم

س ضياء ويا غِياثَ العِبادِ (٣)

---

(١) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٨٨، ب١٤.
(٢) الديوان: ج١، ق٣٠، ص٢٩١، ب٣٧ ٣٨. رائم: عاطفة على ولدها. انظر اللسان مادة: رأم.
(٣) الديوان: ج٢، ق١٢٩، ص١٢٦، ب٤٢ ٤٤.

أما صوت القيان فلم يعد له قيمة أمام ألفاظ الشاعر التي يتغنى بها بالممدوح فتُطرب الأسماع وتغنيها عن الأستمتاع بغناء القيان:

وكم لي فيك من مثلٍ طليقٍ

وألفـاظٍ تُقَيـَد بالـمعاني

تعدتْ رب بابلَ واستعانَتْ

بسيفِ الدولةِ الملكِ الهـجان

تَصير إلى العقول بلا دليلٍ

وتغني السمع عن سمعِ القِيان (١)

وفي صورة أخرى نرى الشاعر يستجدي ويطلب صوت النائحات اللواتي سيبكين ويصحن على الشاعر بعد موته، ومن هذا المعنى نلاحظ أن الشاعر ل يطرب دائماً بالأصوات الجميلة كإنشاد القيان وتغريد العصافير وحسب بل نراه في هذه الأبيات يطلب سماع الصراخ والعويل والصياح علّه يجد في تلك الأصوات عزاء لنفسه بعد موته، يقول:

فقد عَلِمتْ مضر كُلها

بأنّا قُوادم ذاك الجـنـاح

فما لي لا أسمع النائحاتِ

يغْنيني بشنيع الـصـياح

هنالك أختال بين الخيول

وأصدر بين صدور الرماح (٢)

أما النشوة والطرب وما ينبثق عنهما من رقص وتمايل فقد ظهرت في الألحان التي جعلها الشاعر كالإنسان الذي يطرب ويرقص فرحاً بالممدوح:

فَتى تطْرب الألحان من فرحٍ بِهِ

وتسكَر منه الخَمر وهو مفيقُ (٣)

وفي صورة أخرى يقترن الطرب بخلافه وهو السكون فممدوحه هنا يطرب بالسكون بدلا من الألحان المتناغمة المنطلقة:

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٦، ص٤٨٧، ب٤١ ٤٣. الهجان: هِجانُ كل شيء خياره. انظر اللسان مادة: هجن

(٢) الديوان: ج١، ق٣٨، ص٣٣٤، ب٦ ٨ ٩.

(٣) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٩، ب٤١.

كأن خشوع الديار يطربه

فاليوم لا طَربةٌ ولا دار [(١)]

ولم تختلف دلالة الصوت الحيواني عند السعدي عن دلالة الصوت الإنساني، فبعض الطيور تهتف وتصدح على الأغصان، وبعضها الآخر يغرد ويغني منتشية طليقا، أما الأسود فتزأر وتزمجر مشيرة إلى قوتها، ويظهر هذا جليا في قوله:

* وعلى الغُصون من الحمامِ هواتفٌ

يصدحن في أعناقِها الأطْواق [(٢)]

* ما لـي إذا مـا تـركتُ منـزلةً

غـرد فيها الحمام َأو طَربا [(٣)]

* وسـمـيره فـ ـ ـي ليـلِـه

نَهـم الهمـاهِم والزماجر [(٤)]

ثالثا: الصور الذوقية.

تعددت الصور الذوقية في شعر السعدي فجاء بعضها لذيذ حلوا عذباً، في حين جاء بعضها الآخر مراً لاذعاً كالسم وغيره.

وقد تعددت تبعا لذلك دلالات الصورة الذوقية لتعدد المعاني المطروحة فالسعدي يشبه الخوف من الموت في إحدى صوره بالطعام المر الذي يجبر صاحبه على تناوله، ولم يكتف الشاعر بهذه الصورة ليعبر عن فظاعة الخوف وأثره على نفس صاحبه بل شبهه –أي الخوف- بالسيف الحاد الذي يسلط على رقبة صاحبه، إذ يقول:

ألا إن خوفَ الموتِ مرر طعمه

وخوفُ الفَتى سيفٌ عليه ذَلوقُ[(٥)]

---

(١) الديوان: ج١، ق٧٨، ص٤٩٥، ب٧.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٥٧، ص٢٧٢، ب٧.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٠٩، ص٣٦، ب١٢.

(٤) الديوان: ج١، ق٧٩، ص٥٠٤، ب٤.

الهماهم: من أصوات الرعد. انظر اللسان مادة: همم.

الزماجر: جمع الزمجرة وهو الصوت وخص بعضهم به الصوت من الجوف. انظر اللسان مادة: زمجر.

(٥) الديوان: ج١، ق٤، ص١٩٧، ب٢٦.

وفي صورة أخرى يجعل السعدي شراب الممدوح من سم الأفاعي، كما يجعل طعام ممدوحه أطراف شوك العقارب، وهذا كله يؤكد أن الممدوح قائد على قدر المسؤولية:

رَأيتَ فتى سم الأفاعي شَرابه

ومطعمه أطرافُ شَوكِ العقَارِبِ (١)

ويستوقفنا الشاعر عند صورة أعداء الممدوح حين خفي عليهم فلم يتنبهوا إليه لانشغالهم بالرذائل، وصورة السم المر الذي يختفي طعمه:

ألا لا تَدن من أربي وخَالب

رجـالاً يستفـزهم الخَلُـوب

خَفِيتَ عليهم والسم يخفى

مرارةَ طَعمِهِ العملُ المشُـوب

ومغرورٍ بوصلك ليس يدري

متى يدعى بِهِ ومتى يجيب (٢)

والمتأمل لشعر السعدي يستطيع أن يجد العذوبة والحلاوة واللذة في الطعم في معانٍ أُخَر، فها هو السيف بحده القاطع يملك طعماً حلو المذاق يتمتع به أصحاب المكارم والمعالي الذين يفضلون الموت وطعمه المر على ذل الحياة:

حلَفْتُ بأرماحٍ تُعانِقُ صبوةً

نُحور كِرامٍ يعشَقون المعاليا

رأَوا حدها أحلى من الذل مطعماً

وأوفقَ من عيشٍ يكون تَلافيا (٣)

وليؤكد ابن نباتة أهمية قول ممدوحه يشبه هذا القول بالماء اللذيذ فيما يشبه قول غيره بالزبد الذي لا قيمة له، يقول:

قولٌ هو الماء لذ مطْعمه

وكل قولٍ سِواه كالزبدِ (٤)

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص١٠١، ب٤٠.

(٢) الديوان: ج٢، ق١١٥، ص٦٢، ب٤ ٦.

الخُلوب: الكذب. انظر اللسان مادة: خلبس. المشوب: المخلوط. انظر اللسان مادة: شوب. المغرور: المخدوع. انظر اللسان مادة: غرر.

(٣) الديوان: ج١، ق٨٩، ص٥٦١، ب١٧ ١٨.

(٤) الديوان: ج٢، ق١٣٥، ص١٥٦، ب٣٢.

وفي صورة أخرى يجعل قول الممدوح فصلاً للقول حتى وإن كان هذا القول صادراً عن جنون فهو صائب، كيف لا وقد زهد الممدوح بمطاعم الدنيا سوى صاب الدهر وهو شجر مر جعله الممدوح عسلاً بالنسبة لما واجه الممدوح في حياته من مرارات:

يا ناطِقاً كان فَصلُ القول من خَطَلِه

وذائقاً كان صاب الدهر من عسِلِه [(١)]

وينقلنا الشاعر إلى لذة طعم الغانم بعد الغارات على الأعداء، فما يشعر به الجندي بعد انتهاء غارته أو معركته وحصوله على مغنمه كشعوره حين يتناول ما لذّ وطاب من الطعام:

في كل يومٍ غارةٌ تنطوي

على لذيذِ المغنمِ الباردِ [(٢)]

والمتأمل لهذه الأبيات يجد أن ابن نباتة يراوح بين عذوبة مذاق الطعم المعسول الحلو اللذيذ، وبين مرارة الطعم ولذعته، فكل طعم يعكس كما تبين في الصور السابقة نفسية الشاعر، فالحزن والألم ينتجان مرارة الطعم، والنشوة والفرح ينتجان عذوبته.

رابعا: الصور اللمسية.

في هذا النوع من الصور يراوح السعدي بين اللمس الحسي والمعنوي، فالنعومة ظاهرة على ملمس غصن البان الرطب:

تحمل كرد الشاذِجان أُمورها

غُلاماً كغصن البانةِ الناعمِ الرطْبِ [(٣)]

فقد شبه الغلام بنعومته بغصن البان الرطب الناعم، وفي صورة أخرى يصف الجميلة (غادة) بنعومتها في قوله:

وغادةٍ تُصحب المنايا

فيها وتُستهون الخُطُوب [(٤)]

والجميلة هنا بلرقتها ونعومتها تُذهب عقل الناس فيهون عليهم الموت والدنيا بما فيها من خطوب، وقد جاء هذا المعنى بتصوير الموت بالصديق غير المحبوب والذي تصبح صحبته جميلة بوجود الغادة الناعمة، أما ما يدل على الملمس المعنوي فهو وصفه للثقل والخفة في قوله:

---

(١) الديوان: ج١، ق٢١، ص٢٤٤، ب١. الصاب: شجر مر أو هو عصارته. انظر اللسان مادة: صوب.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٠١، ص١٠، ب٦.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٢١، ص٩١، ب٥. الشاذجان: (الشاذنجان والشاهنجان) قبيلة من الأكراد ينتمي إليها بنو عناز.

(٤) الديوان: ج٢، ق١٤١، ص١٨١، ب١.

أُحملُ ضعفَ جسمي ثِقلَ نفسي

ونفسي ليس تحملُها الجِبالُ [(١)]

فالثقل هنا معنوي إذ جعل من همومه وآلامه حملا ثقيلا يحمله جسده الضعيف.

خامسا: الصور الشمية.

اقترنت حاسة الشم عند ابن نباتة بالرائحة المسكية الجميلة التي تفوح من أرضه:

سقى ا ُ أرضاً لا أبوح بِذِكْرِها

فتُعرفُ أشجاني بها حين تُذكر

سِوى أنّها مسكيةُ التربِ ريحها

تَروقُ وتَنْدى والهواجِر تَزفُر [(٢)]

فالشاعر مهما حاول أخفاء مشاعره تجاه أرضه إلا أن أشجانه وشوقه إليها يفضحانه حين تُذكر فبريحها المسكي الندي ترق وتندى زفرات الهجير وقت الظهر، وتنتشر في صورة أخرى رائحة الممدوح مع النسيم:

رأى الفلك الدوار تربةَ بابِكِ

أحق وأولى منه بالأنجمِ الشهبِ

يدِب ويسري نشركم في نسيمِها

ويعبقُ منكم في المياهِ وفي الترب [(٣)]

فرائحة الممدوح اختلطت بمياه وترب أرضه مما جعل الفلك الدوار وقد وصلته تلك الرائحة الجميلة يعترف ويصرح بأحقية التراب الذي يخط عليه الممدوح بسمائه من الأنجم والشهب.

وفي صورة أخرى يأتي برائحة الدمث من أرضه وقد صارت عبقاً جميلاً رطبته رياح الأمطار العذبة:

يا حبذا أرض نجدٍ كيفَما سمِحتْ

بها الخطوب على يسرٍ وإعسارِ

---

(١) الديوان: ج١، ق١٩، ص٢٣٩، ب١٩.

(٢) الديوان: ج١، ق٧٢، ص٤٥٨، ب٥ ٦.

(٣) الديوان: ج١، ق٣٤، ص٣١٧، ب٣٠ ٣١.

وحبذا دمِثٌ من تربها عِبقٌ

هبتْ عليهِ رياح غب أمطار [(١)]

ويبلغ به الأمر إلى أن يجعل الرياح المريضة تشفى وتنتعش برائحة المسك والعنبر المنبعثة من أرضه:

تَمر بها هوج الرياح مريضةً

كأن بها ما بالقلوبِ من الوجدِ

إذا هي لَفتْ رندها بعرارها

فَتَفْن فتيتَ المِسكِ بالعنْبر الورد [(٢)]

فهو في هذه الأبيات يشبه الرياح الهوجاء بالأنسان المريض المصاب بالوجد والألم في قلبه والذي سرعان ما يشفى وينتعش حين يمر برند أرضه وعرارهـا فتتغلغـل بالمسـك والعنبـر والورد.

(١)الديوان: ج١، ق٨٨، ص٥٥٤، ب٢ ٣.
(٢) الديوان: ج٢، ق١١٨، ص٧٩، ب١١ ١٢. الرند: شجر طيب الرائحة من شجر البادية، يُستاك به. انظر اللسان مادة: رند.
العرار: النرجس البري، وهو نبت طيب الريح، الواحدة عرارة. انظر اللسان مادة: عرر.

الفصل الثالث:

البناء الموسيقي في شعر ابن نباتة السعدي

يعد الشعر فنا من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما، فالشعر صورة جميلة من صور الكلام (1)، والموسيقى تعد أبرز مظاهر الشعر "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس والعقول" (٢)

وشرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه، فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية، وهي هي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك، فليس يختص الشاعر بوزن خاص، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص كما قد يخترع المعاني ويختص بها." (٣)

والشعر العربي ينبع من "منابع موسيقية وقد بقيت فيه مظاهر البناء والموسيقى واضحة ولعل القافية أهم تلك المظاهر فإنها واضحة الصلة بضربات المغنيين وإيقاعات الراقصين، إنها بقية العزف القديم وإنها لتعيد للآذان تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك شارات أُخَر للغناء نجدها في الشعر القديم منها هذا التصريع الذي نجده في مطالع القصائد"(٤)

ولا يمكن تجاوز ذلك الدور البارز للموسيقى في إقامة البناء العام للقصيدة "فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم في البنية العامة ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة كالوزن والقافية وأنماط الحروف الصوتية والجناس والترديد"(٥).

فالموسيقى الشعرية في القصيدة "ما هي إلا ناتج تفاعل جملة من الإيقاعات فهناك إيقاع الحروف وإيقاع اللفظة وإيقاع التراكيب وإيقاع القافية وإيقاع البيت بما يشكل وحدات موسيقية صغرى تذوب في وحدة موسيقية كبرى ذات إيقاع كلي متماسك كامل هو إيقاع القصيدة".(٦)

وهذا الفصل يسعى إلى دراسة البناء الموسيقي في شعر السعدي؛ للكشف عن أثر الموسيقى الخارجية والداخلية فيه.

---

(١) أنيس، إبراهيم(١٩٨١م)، **موسيقى الشعر**،(ط٥)، ص٧.

(٢) موسى، **الصورة الفنية في شعر كشاجم**، ص١٣٩.

(٣) أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١٨٦.

(٤) ضيف، شوقي (١٩٩٠م)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، (ط١٠)، مصر: دار المعارف، ص٤٨ ٤٩.

(٥) الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص٦٠.

(٦) موسى، الصورة الفنية في شعر كشاجم، ص١٣٩.

أولا: الموسيقى الخارجية في شعر ابن نباتة السعدي.

أ- الأوزان:

إن تناولي لنسبة أوزان شعر ابن نباتة السعدي سيعتمد على الدراسة التي قام بها ابراهم أنيس في كتابه موسيقى الشعر إذ قام بإحصاء الأبيات الشعرية التي نظمت على الأوزان المختلفة حتى القرن الرابع، وقد وصل إلى أن بحور الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف تحتل مرتبة الصدارة في نسبة الشيوع "تلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية. أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر، ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها"(١)

ويوضح الجدول التالي البحور الشعرية التي استخدمها السعدي وعدد القصائد التي نسجها على كل بحر منها، وعدد الأبيات التي نظمها على كل بحر من هذه البحور، إضافة إلى أيراد نسب استخدام هذه البحور في شعره.

---

(١) أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١٩١ ١٩٢.

الجدول(١) :

جدول البحور الشعرية وعدد الأبيات ونسبتها في شعر ابن نباتة السعدي

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية	ملاحظات
الطويل	٩٣	٢٢٣٦	٣١,٠٩	
الكامل	٤٧	١٣١٠	١٨,٢	عدد الأبيات من مجزوؤ الكامل: ٣٨٠.
الوافر	٣٧	١٠١٠	١٤,٠٤	
الخفيف	٣٢	٧٦٨	١٠,٦٨	
المتقارب	١٨	٤٧٢	٦,٥٧	
البسيط	٣١	٤٦٨	٦,٥	عدد الأبيات من مجزوؤ البصيط ٢، وعدد الأبيات من مخلعه ٢.
المنسرح	٧	٢٩٤	٤,٠٩	
الرجز	١٠	٢٦٠	٣,٦١	عدد الأبيات من مجزوؤ الرجز: ١١٢.
السريع	١٦	٢٥٩	٣,٦٩	
الرمل	٣	١١٥	١,٥٩	
المجتث	١	٢	٠,٠٣	
المجموع	٢٩٥	٧١٩٤	%١٠٠	

ويمكن أن نلاحظ من الجدول السابق ما يلي:

١) نسب الأوزان عند السعدي تتفق بصورة عامة ونسب أوزان الشعر العربي، وربما يكون هذا ناتجا عن فرض البيئة اللغوية على شعرائها "التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الآذان، أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها. فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسوما قد ألفه وتعود سماعه، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزنا جديدا لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد. ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو التفنن في الأسلوب وصياغته لا يدهشهم كثيرا. بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى."[(١)]

٢) يكثر الشاعر من النظم على البحر الطويل، فثلث شعره تقريبا من هذا البحر وهذه النسبة تتفق ونسبة شيوع هذا البحر في الشعر العربي القديم، إذ لا يوجد بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم منظوما على هذا الوزن، فالقدماء يؤثرون البحور الكثيرة المقاطع، "ولا سيما الأغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى."[(٢)] لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد.

ويتفق هذا مع ما كنت قد أشرت إليه سابقا في هذا البحث فيما يتصل بشدة افتخار السعدي بنفسه وأهمية شعره في استنهاض الهمم.

٣) يحتل الرجز وهو "بحر تروح به العامة عن نفسها وتغني به"[(٣)] مرتبة متقدمة على بحري السريع والرمل.

٤) لم يكثر السعدي من الأوزان المجزوءة في شعره مع أن الشعراء في عصره كانوا ينظمون "منها أشعارا كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعات ويدفع بها لمغن أو جارية تصنع لها الأنغام وترددها في مجالس الخلفاء أو الوزراء. ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحا إليها من عامة الناس وخاصتهم"[(٤)]

(١) أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١٨٧ ١٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ص١٩١.
(٣) المصدر نفسه، ص١٢٩.
(٤) المصدر نفسه، ص١٠٦ ١٠٧.

٥) لم ترد عند السعدي أوزان: المضارع والمقتضب والمتدارك والمديد والهزج، وهي أوزان نادرة الاستعمال في الشعر العربي.

ب- القوافي:

تعتبر القافية عنصرا أساسيا في البناء الموسيقي للشعر وهي عبارة عن "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن." [1]

وقد التزم السعدي بالقافية دون الخروج عليها، وقوافيه على غرار القوافي كثرة وقلة في الشعر العربي القديم الذي جاءت فيه حروف الهجاء رويا وفق الأقسام الأربعة الآتية:

١) حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء واللام والميم والنون والباء والدال والسين والعين.

٢) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.

٣) حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد والطاء والهاء والتاء والثاء والصاد.

٤) حروف نادرة في مجيئها رويا وهي: الذال والغين والخاء والشين والزاي والظاء والواو.[2]

ويوضح الجدول التالي نسبة ورود الحرف رويا في شعر السعدي:

---

(١) أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤٨.

الجدول(٢): جدول حروف الروي وعدد الأبيات ونسبتها في شعر ابن نباتة السعدي:

الروي	القصائد	الأبيات	النسبة المئوية
اللام	٤٥	١١٣١	١٥,٧٢
الباء	٣٧	١١٠٣	١٥,٣٣
الراء	٤٥	١٠١٥	١٤,١١
الدال	٢٧	٨٤٥	١١,٧٤
الميم	٣٠	٧٩٩	١١,١١
القاف	١٧	٥٣٥	٧,٤٣
العين	١٩	٥٠٩	٧,٠٧
النون	٢٣	٤٧٥	٦,٦
الفاء	١٠	١٥٢	٢,١١
الجيم	٢	١٠١	١,٤
السين	٥	٩١	١,٢٦
الياء	٦	٨٦	١,٢
الحاء	٦	٧٩	١,٠٩
الكاف	٧	٧٤	١,٠٣
الهمزة	٥	٥١	٠,٧
الألف	٢	٤١	٠,٥٧
الصاد	٢	٣٣	٠,٤٥
الضاد	١	٢٨	٠,٣٨
الشين	١	١٧	٠,٢٣
الثاء	١	١٥	٠,٢
التاء	٢	١١	٠,١٥
الهاء	١	٧	٠,١
الطاء	١	٢	٠,٠٢
المجموع	٢٩٥	٧١٩٤	%١٠٠

ويمكن أن نلاحظ من الجدول السابق ما يلي:

١) يغلب على القافية في شعره استخدام الحروف التي شاعت في الشعر القديم، دون أي استثناآت تُذكر.

٢) لم ينظم السعدي أي بيت على حروف: الخاء والذال والزاي والظاء والغين والواو، وهذا ليس بغريب لأن هذه الأحرف نادرة الشيوع في قوافي الشعر العربي.

ثانيا: الموسيقى الداخلية في شعر ابن نباتة السعدي.

الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي هو: "ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهمنا أن تكون مواضيع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"(١)، وكلامه هذا يعني أن الإيقاع يتمثل في الأصوات الداخلية للألفاظ وفي ذلك مشقة أكبر من مشقة الإتيان بالوزن العروضي، فعمل الشاعر "عمل كله جهد ومشقة وإرهاق ولكن ذلك من صعوبة التوفيق بين نزعات مختلفة بل متنافرة في داخله والتي تثور دفعة واحدة منذ بداية العمل تريد أن تخرج إلى النور وأن توجد نفسها في موضوع تستقر عنده، وهنا يجاهد الشاعر ليؤخر هذه ويقدم تلك فلا يستريح حتى تهدأ جميعا في نسق واحد"(٢).

وسأدرس هنا عناصر الموسيقى الداخلية في صور السعدي وهي: التكرار والجناس والمقابلة وحسن التقسيم ورد العجز على الصدر .

أ- التكرار: التكرار في العمل الأدبي هو: "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره"(٣)، وقد استثمر الشاعر الإمكانية الموسيقية في التكرار فجاء به في شعره على عدة صور، فهو أحيانا يستخدم أسلوب الالتفات إذ يأتي بضمير الغائب مرة وضمير المتكلم في أخرى:

بود اللّيالي لا بودي أنّني

أهش إلى معروفها وأُسارع(٤)

ففي هذا البيت يكرر كلمة (بود) لتدل على الغائب في الكلمة الأولى والمتكلم في الكلمة الثانية، وكأنه يريد أن يقول: إن سرعتي في الركض ليست أمرا بيدي لأنها بيد الدهر والليالي.

وفي بيت آخر وردت كلمة (غزو) لتدل على الغائب في الكلمة الأولى والمتكلم في الثانية، وكأنه يريد أن يؤكد أن الفجائع هي التي تقبل إليه دون أن يكون هو السباق في الإقبال عليها:

---

(١)الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص٢٩٢.
(٢) الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص٢٩٤ ٢٩٥.
(٣) هلال، ماهر مهدي (١٩٨٠م)، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، (ط١)، بغداد: دار الحرية للطباعة، ص٢٣٩.
(٤)الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٢، ب٤.

تنوب له خيلٌ ولا أدعي لها

وتغزو ولا أغْزو إليها الفَجائِع[(١)]

وفي بيت ثالث يكرر كلمة (قبل) التي تدل في المرة الأولى على الغائب وفي الثانية على المتكلم ليشير إلى عدم رؤيته للتزهد قبل الممدوح، وعدم وجود أحد يفر من الحياة كما يفعل:

فلم أر عيشاً قبلَه متزهداً

ولا صادِياً قبلي يفِر من الحيا[(٢)]

وقد ينشأ التكرار عنده عن طريق المراوحة بين الحقيقة والمجاز:

تَطاولَ ليلي بالجبال تَزورني

جِبال هموم تَرتَمي وتُماصِع [(٣)]

فكلمة (جبال) في صدر البيت تدل على الجبل حقيقة، أما (الجبال) في العجز فتدل على كبر حجم الهموم، وبذلك تكون الكلمة قد وردت على وجهي الحقيقة والمجاز مما يضفي على الصورة جمال النغم والأيحاء.

وقد يأتي الأيحاء الصوتي والنغم الموسيقي من خلال تكرار الحروف كما في قوله:

* وتزينتْ بك زينب

زين المسامع بالشنُوفِ [(٤)]

* مصاب بني مزيدٍ في الهيا

جِ بالحازِم العازِم المستَبِد [(٥)]

* يعِز علي بمن رزؤُه

شَجى في لهاتِك ما يزدرد[(٦)]

ففي كل بيت من الأبيات السابقة تكرر حرف الزاي ثلاث مرات، ولا يخفى ما في هذا الحرف من الصفير الذي يعطيه رنينا مطربا.

---

(١) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٢، ب٦.

(٢) الديوان: ج١، ق٢٠، ص٢٤٣، ب١٩.

الصادي: العطشان. انظر اللسان مادة: صمخ. الحيى: المطر. انظر اللسان مادة: حيا.

(٣) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٣، ب١٣.

المَصْع: العدو السريع، ومرّ يَمْصَعُ: أي يُسرع، مثل يمزع. انظر اللسان مادة: مصع.

(٤)الديوان: ج١، ق٨٣، ص٥٢٤، ب٨.

(٥) الديوان: ج٢، ق١٩٨، ص٤٥٥، ب٩.

(٦) الديوان: ج٢، ق١٩٨، ص٤٥٥، ب١٢.

اللهاة: الهنة المطبقة في أقصى سقف الفم. انظر اللسان مادة: لها.

ويكرر السعدي الكلمة في البيت غير مرة دون أن نشعر بثقلها أو خروجها عن السياق كقوله:

غريب غريب الكبدِ والهم والمنى

غريب الكرى لا يستَلذ المضاجعا[١]

* وشُعثِ الهوادي من سلالةِ أعوجٍ

طِوال الهوادي قد عجمن الوقائعا[٢]

فهو يكرر كلمة غريب في البيت الأول ثلاث مرات، ويكرر كلمة الهوادي في البيت الثاني مرتين دون أن نشعر بخروج أو ثقل في الوزن وموسيقى اللحن في البيتين، ولكنه في بيت آخر يكرر الكلمة فنشعر بشيء من التكلف والثقل، إذ لا يزيد التكرار في تلك الأمثلة البيت جمالاً بل يضعفه ويجعله ركيكاً، ومن ذلك تكراره كلمة (طاوعتنا) ثلاث مرات في قوله:

إذا طاوعَتْنا لم نُعاص وإنْ عصَتْ

فلا طاوعَتْنا والمَطايا طوائِعُ[٣]

ويظهر هذا التكلف في التكرار في بيت آخر حين يكرر السعدي كلمة (عجبت) أربع مرات في قوله:

عَجِبتُ ومن أني عَجبتُ تعجّبي

أمِنْ نُوبِ الأيامِ يَعجَبُ حازمُ[٤]

ويرد في شعره نوع آخر من أنواع التكرار يتمثل في عكس العلاقة اللفظية بين الكلمات:

فلا نافع إلاّ مع النّحسِ ضائِر

ولا ضائِر إلاّ مع السعدِ نافع[٥]

ومن الجدير ذكره أن الشعراء لم يأتوا بهذا التكرار بأنواعه المختلفة على سبيل الصنعة وإنما كان "ضربا من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها"[٦].

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٩٧، ص٤٥٢، ب١٢.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٩٧، ص٤٥٣، ب٢٣.

شعث: يقال خيل شعث أي غير مفرجنة ومفرجنة: محسوسة. انظر اللسان مادة: شعث. عجمن: خبرن. انظر اللسان مادة: عجم.

(٣) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٧، ب٤٧.

(٤) الديوان: ج١، ق٢٥، ص٢٦٩، ب٧.

(٥) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٣، ب١٢.

(٦) هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٢٥٩.

ب- الجناس: يعد الجناس أحد أنواع الإيقاع الموسيقي الذي يضفي على الشعر جرسا موسيقيا جميلا، إذ يردد الشاعر الحروف فتصنع نغما موسيقيا متناسقا، وقد أحسن ابن نباتة في استخدام الجناس بأنواعه المختلفة ليحقق هذا التنغيم.

فمن الجناس الاشتقاقي قوله:

ومن مِثلُه فيكم إذ الخيلُ نَهنَهتْ

وقد وردتْ ورد الحماء ضوائعا[١]

فهو هنا يجانس بين كلمتي (وردت وورد)، ومن الجناس قوله أيضا:

حمولٌ لأعبائِنَا عالِم

بأن المسود يكفي المسودا[٢]

فالجناس في لفظة (المسود) التي جاء في المرة الأولى لتدل على السيد وفي الثانية لتدل على الرعية. والسعدي في مثال مشابه يجانس بين كلمتي (تابع ومتبوع)، إذ تدل الكلمة الأولى على العبد والثانية على السيد، في قوله:

ولو كنتُ ممن يزحم الجمع ورده

تضلعتُ والمتبوع لا شك تابِع[٣]

ويجانس الشاعر في بيت آخر بين كلمتي الهند التي تعني اسم موضع وسيوف الهند وهي السيوف الحاده المصقولة في قوله:

شكت إلى الهندِ أيدي الرومِ بيضهم

وقد رميت سيوفَ الهندِ بالقممِ[٤]

ويظهر الجناس الناقص في شعره أيضا ومنه قوله:

وجهز في أغراضكم كل مادحٍ

بضائِع ما يثمرن إلا الوضائعا[٥]

فهو في هذا البيت يشبه مدائح الشعراء الآخرين بالبضائع التي لا قيمة لها؛ لأنها لا تتعدى الوضائع المنحطة، والشاعر يشير إلى هذا المعنى باستخدام الجناس الناقص بين كلمتي (بضائع ووضائع).

---

(١)الديوان: ج٢، ق١٩٧، ص٤٥٢، ب٩. الحماء: الفداء. انظر اللسان مادة: حما.
(٢) الديوان: ج٢، ق١٣٤، ص١٤٨، ب٢٠.
(٣) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٤، ب١٧.
(٤) الديوان: ج١، ق١٢، ص٢٢٩، ب١٧.
(٥) الديوان: ج٢، ق١٩٧، ص٤٥٢، ب٨.
الوضائع: قوم كان كسرى ينقلهم من أرضهم ويسكنهم أرضا أخرى حتى يصيروا بها وضيعة أبدا. انظر اللسان مادة: وضع.

ومن الجناس الناقص أيضا قوله:

مطاعين ضرابون عين الأسافل

مطاعيم وهابون غير الطوائِل[1]

فهو في هذا البيت يجانس بين كلمتي (مطاعين ومطاعيم).

ج- المقابلة: يتحقق الإيقاع في المقابلة لأن كل كلمة لها ما يقابلها في الوزن والتركيب، ومن ذلك قوله:

يا أهلَ بابلَ عزمي قبلَه فِكري

في النّائِبات وسيفي بعده عذَلي[2]

فالشاعر في هذا البيت يعقد مقابلة بين احتكام فكره وقت غضبه واحتكام سيفه في المعركة التي يكون فيها السيف سيد الموقف بدلاً من العقل، وهذا جلي في قوله (عزمي قبله فكري، سيفي بعده عذلي)

ويقابل السعدي في بيت آخر بين جملتي (يرجى وجدك هابط، ويخشى وجدك رافع)، فهو في هذا البيت يراوح بين الخشية وعدمها بناء على شرف النسب، فصاحب الشرف الرفيع لا يخش شيئا على عكس صاحب الشرف الوضيع، يقول:

ألا فاخْشَ ما يرجى وجدك هابِطٌ

ولا تخْشَ ما يخشى وجدك رافِع[3]

كما يجري السعدي مقابلة الغرض منها إلقاء الضوء على حال الدنيا وقت حرب الممدوح، إذ يصبح الليل نهاراً من لمعان السيوف، ويصبح النهار ليلاً لا تضيئه الثريا، يقول:

وليلُكَ صُبْحٌ ما يَحولُ من الظُّبى

وصُبحكَ ليلٌ ما يضيءُ من الثّرى[4]

والسعدي يقابل في بيت آخر بين جملتي (سمر يرقرقن، وبيض يضاحكن)، إذ يقول:

بِسمرٍ يرقرقن الدماء بواكياً

وبيضٍ يضاحِكن البروقَ لوامعا[5]

(١) الديوان: ج٢، ق١٨٥، ص٤٠٣، ب٢٧.
(٢) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٣، ب٩.
(٣) الديوان: ج١، ق٧، ص٢١٣، ب١١.
(٤) الديوان: ج١، ق٢٠، ص٢٤٢، ب٩.
(٥) الديوان: ج٢، ق١٩٧، ص٤٥٣، ب٢٢.

والعكس من أنواع المقابلة أيضا، فما إن يرتب الشاعر كلماته ليعطي معنى معينا لا يلبث أن يعيد الكلمات نفسها ليعطي معنى مغايرا، "ولا بد أن يكون هذا التغيير متوازنا مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازنا عكسيا حتى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة"(١)، ويتحقق بذلك الأيقاع الموسيقي الناتج عن تكرار الكلمات على فترات زمانية معينة، ومن ذلك قوله:

فقليلٌ من الكريمِ كثير

وكثير من اللئيمِ قَليلُ(٢)

* ومجد أعان القديم الحديثَ

منه وزان الطريفُ التليدا(٣)

فهو في المثالين السابقين يقدم المعنى في الشطر الأول ثم يعكسه في الشطر الثاني، مع مقابلة كل كلمة بمطابقها وموازيها في كل شطر، فالبيت الأول يعطي انطباعاً بأن كل ما يقدمه الكريم -وإن كان هذا الكريم يقدم القليل لفقره- كثير لأنه دائم، وكل ما يقدمه البخيل اللئيم –وإن كان كثيرا- قليل غير كاف لأنه منقطع، وفي البيت الثاني يقدم فضل القديم بما فيه من مجد على الحديث، ويقدم فضل الحديث بما فيه من جديد وطريف على القديم.

د- حسن التقسيم: ويقصد بذلك أن يعمد الشاعر إلى تقسيم كلمات البيت بحيث تمثل هذه الكلمات وحدات موسيقية تؤثر على السامع وتحقق للبيت جرسا موسيقيا مميزا، كقوله:

مآتِمهم للبأسِ والكأسِ والنّدى

وأعراسهم للدارعين مآتِم(٤)

فهو يقسم المآتم في هذا البيت إلى كأس وبأس وندى.

ه- رد العجز على الصدر: وهو يقوم على تكرار الكلمة (الوحدة الموسيقية) على نظام معين داخل البيت مما يعطيه أيقاعا موسيقيا ويربطه برباط موسيقي، "وحين يلتقي طرفا البيت في صدره وعجزه فإن هذا معناه أن البيت سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها، فتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقات المنفصلة المتجاورة في خيط واحد هو القافية"(٥)، وكأن البيت نغمة

---

(١)إسماعيل، عز الدين (١٩٧٤م)، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، (ط٣)، القاهرة: دار الفكر العربي، ص٢٤١.

(٢) الديوان: ج٢، ق١٢٢، ص٩٤، ب٥.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٣٤، ص١٥٠، ب٣٩.

(٤) الديوان: ج١، ق٢٥، ص٢٧٠، ب٢٢.

(٥) إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص٢٤٥.

موسيقية مفردة في لحن عام يجمع عدة نغمات لكل نغمة رونقها وجمالها، ومن أقسام رد العجز على الصدر أن توافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في نصفه الأول كقوله:

* ألا يا خليلَ القلبِ دون حِجابِهِ

خَليلُك لا يلقى هواك بحاجِبِ[(١)]

* خِلْنا البياض سيوفاً أُودِعتْ خِللاً

من السوادِ فأبدتْ جِدة الخِلَل

وقال يا ليتني من بعضِهم بدلٌ

فهلْ تَراك قَوي العزمِ في البدل[(٢)]

ومنها أن توافق آخر كلمة في البيت أول كلمة في نصفه الأول، كقوله:

* يحيفُ علي أين حللت منه

ولكن في جِوارك لا يحيفُ[(٣)]

* وخَوفُك من أمنتَ نهى وحزم

لأنّك خائِفٌ ممن تَخاف[(٤)]

* نادى المنادي بالرحيل فخِلْتُه

بين الجوانح بالرحيل ينادي.[(٥)]

* علّلاني فكل جد وهزلِ

وعنَاءٍ وراحةٍ تَعِليلُ[(٦)]

ومنها أن توافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه، وهذا يأتي على عدة أنواع كأن تكون الكلمة في حشو الشطر الأول كقوله:

فقد كان عضداً للمكارمِ والعلا

وأنتَ اليد البيضاء من ذلك العضدِ[(٧)]

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٤، ص٩٧، ب١٢.
(٢) الديوان: ج١، ق٥، ص٢٠٣ ٢٠٦، ب٤ ٣١.
(٣) الديوان: ج١، ق٨، ص٢٢١، ب٤١.
(٤) الديوان: ج١، ق١٠، ص٢٢٤، ب١٠.
(٥) الديوان: ج١، ق٢٤، ص٢٦١، ب٥.
(٦) الديوان: ج٢، ق١٢٢، ص٩٤، ب١٠.
(٧) الديوان: ج٢، ق١١٨، ص٨٣، ب٤٤.

أو أن تكون الكلمة في صدر الشطرة الثانية كقوله:

* وأرى الرأي بادياً لو تَعدى

من هواكم والرأي للمرءِ هادِ(١)

* رجمتْهم أيدي الخُطُوبِ بسابو

ر مغِذّاً سابور ذي الأجنَادِ(٢)

وقد رد ابن نباتة عجز البيت على صدره بكلمات متجانسة وفي ذلك ترديد الأصوات بعينها مما يزيد من إيقاع الموسيقى الداخلية، ومن هذا ما ورد في نهاية صدر البيت وبداية عجزه كقوله:

ومن لَذةٍ ولتْ كأن وصالَها

وصالُ خَيالٍ في الكرى حين أهجع(٣)

ولم يكتف ابن نباتة باستخدام لون منفرد من ألوان الموسيقى الداخلية في شعره، إذ يجمع في بعض أبياته بين لونين أو أكثر من هذه الألوان، كقوله:

فالعيشُ من نِعمي والموتُ من نقمي

وحكمةُ الفلكِ الدوار من حِكمِي(٤)

ففي هذا البيت يجتمع حسن التقسيم والمقابلة والترصيع، فحسن التقسيم يظهر بجعل العيش من النعم التي منحها والموت من النقم التي حلت عليه، وتظهر المقابلة حين يقابل بين (العيش من نعمي، والموت من نقمي)، والترصيع في قوله (نعمي، نقمي).

وبعد فقد أثرت الموسيقى الداخلية في صور السعدي، ويمكن القول إن الإيقاع الداخلي يعد عاملا أساسيا من عوامل ذيوع الصورة وانتشارها، فالصورة دون موسيقى تكون واهية التأثير.

---

(١) الديوان: ج٢، ق١٢٩، ص١٢٤، ب٣٠.

(٢)الديوان: ج٢، ق١٢٩، ص١٢٥، ب٣٥. سابور: اسم موضع، أعجمي مُعَرَّب. انظر اللسان مادة: سبر. والحموي: معجم البلدان، ج٣، ص٥.سابور ذو الأجناد: هو أبو نصر سابور بن أردشير الملقب ببهاء الدولة: كان من أكابر الوزراء، جُمعت فيه الكفاية والدراية، وكان بابه محط الشعراء، توفي سنة ٤١٦هـ. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج١، ص٣٥٩ ٣٦٠.

(٣) الديوان: ج٢، ق١٣٩، ص١٢٧، ب٥٠.

(٤) الديوان: ج٢، ق٢٣٣، ص٥٧٥، ب٣.

الخاتمة:

يمكن القول "إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين المعنى والصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي على إمتاع شكلي، وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة المادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى."(١)

وبعد، فإن هذه الدراسة المتواضعة حاولت فهم الصورة الفنية في شعر ابن نباتة السعدي، ولما كان السعدي ينتمي إلى عصر ثقافي أولى فيه النقد أهمية للجانب التصويري في الشعر العربي كان لزاما علينا أن نتتبع مفهوم الصورة الفنية عند القدماء ابتداء من استعارة الجاحظ كلمة التصوير لتدل على حسن تقديم المعاني بألفاظ معبرة ومنتقاة، على أن الجاحظ لم يقصد إلى جعل التصوير مصطلحا فنيا ولكنه استعار هذه اللفظة من الأسماء ذات المدلولات الحسية ليوضح بها مدلولا ذهنيا. وجاء عبد القاهر الجرجاني لينقل لفظة الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ، غير أن من جاء بعده من البلاغيين لم يلق بالا لمصطلح الصورة الذي أطلقه، وانصب اهتمامهم على أنواع معينة يحسن بها الكلام. كما حاولت هذه الدراسة استيفاء للغرض الذي جاءت من أجله تسليط الضوء على مفهوم الصورة الفنية عند المحدثين الذين اختلفوا في تعريفها تبعا لاختلاف مصادر معرفتهم وأماكن دراستهم.

وقد توصل هذا العمل إلى أن الصورة الفنية في شعر السعدي تنبع من مصادر ثلاث هي: الإنسان، والطبيعة، والمجتمع. وقد كان من أهم الموضوعات التي أظهر السعدي فيها القدرة على التصوير فخره بنفسه وهمته العالية، فهو يقف مع ممدوحه دائما موقف المشارك لا موقف المتفرج. وهذا لا يعني –بأي حال من الأحوال- أن السعدي لم يجد التصوير إلا في هذا السياق، لكننا نستطيع القول إنه أتقن التصوير في هذا المجال أكثر من غيره، وكأنه يلجأ إلى

(١) عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص٤٢٣.

الافتخار لينفس عن رغبات مكبوتة فيما وراء شعوره إذ حاول من خلاله التعويض عما عجز عن تحقيقه في عالم الواقع.

وفيما يتصل بالبناء البلاغي لصور السعدي فقد حظيت الكناية بالنصيب الأكبر من صور السعدي البيانية؛ وذلك لأنها قد تحفل بمعان وتؤدي إلى أحاسيس تقف الألفاظ المباشرة عاجزة عن بيانها، فالسعدي يكثر من الكناية كلما أراد الحديث عن عصره وما دار فيه من أحداث. أما صوره الحسية فهي بصرية في معظمها مع وجود بعض الصور المرتبطة بباقي الحواس. وبعد دراسة الموسيقى الخارجية في شعر السعدي تبين أن نسب الأوزان عنده تتفق بصورة عامة ونسب أوزان الشعر العربي القديم، وقد وجدنا كذلك أن قوافيه يغلب عليها الحروف التي شاعت في قوافي الشعر القديم. والمتأمل للموسيقى الداخلية في شعره يلاحظ أنه يكثر من ألوان البديع، فالسعدي يسعى من خلال الموسيقى في شعره إلى إرضاء جمهوره إذ يلتزم بالطريقة المألوفة للشعر، كما أنه يستخدم ألوان البديع لدفع السآمة والملل عن نفوس مستمعيه.

تلك كانت حصيلة هذه المسيرة البحثية المتواضعة، فإذا تحقق لهذا البحث أن يقدم إضافة صغيرة باتجاه فهم الإنسان لأخيه الإنسان فنعم ما تحقق، وإلا فإن المسعى كان منذ البداية موجها نحو الخير المرتجى، وا ولي التوفيق أولا وأخيرا.

قائمة المصادر والمراجع :

أولاً :المصادر.

- **القرآن الكريم.**

- ابن الأثير،أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني (ت ٦٣٠هـ)،**اللباب في تهذيب الأنساب**، ٣م، (تحقيق إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م.

- البغدادي اسماعيل بن محمد البابانى (ت ١٣٣٩هـ)، **هدية العارفين**، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٣م.

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري (ت ٤٢٩هـ)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، ٣م، (شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م.

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل النيسبوري (ت ٤٢٩هـ)، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ط٣، ٤م، (تحقيق وشرح عبد السلام محمد هرون)، دار إحياء التراث العربي، بيروت،١٩٦٩م. - الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، ط١، (شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي وعبد العزيز الشرف)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

- الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز**، ط٢، (تحقيق محمود شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م.

- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن (ت ٣٩٢هـ)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي)، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.

- جعفر، قدامة(ت ٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، (تحقيق كمال الدين مصطفى)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م.

- ابن الجوزي، تاج السنة جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي (ت ٥٩٧هـ)، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، ١٠م، (حققه وقدم له سهيل زكار)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م.

- الحموي،شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، ٥م، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م.

- ابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ٤م، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م.

- الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) **العبر في خبر من غبر**، ط١، ٣م، (حققها وضبطها على مخطوطتين أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

- السعدي، ابن نباتة(ت٤٠٥هـ)، **ديوان ابن نباتة السعدي**، (٢ج)، (دراسة وتحقيق عبد الأمير مهدي حبيب الطائي)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م.

- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت ٧٦٤هـ)، **الوافي بالوفيات**، ط٢، ٢٩م، فرانز شتايز، شتودغارت ١٩٩١م.

- العسكري، أبو هلال (ت بعد ٣٩٥هـ)، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، (تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم)، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة.

- ابن طباطبة، محمد بن أحمد (ت ٣٢٨هـ)، **عيار الشعر**، (تحقيق طاها الحاجري ومحمد زغلول)، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

- العكبري،أبو البقاء (ت ٦١٠هـ)، **ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**، المسمى: التبيان في شرح الديوان، (ضبط نصه وصححه: كمال طالب)، ط١، ٤م، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

- ابن العماد، شهاب الدين أبي الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد (ت ١٠٨٩هـ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ط١، ١٨م، (دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

- القرطاجني، حازم (ت٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق محمد الحبيب بن خوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

- القزيوني، الخطيب جلال الدين أبو المعالي محمد بن عبد الرحمن (ت٧٣٩هـ)، **تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع**، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٣٨.

- القزويني، الخطيب جلال الدين أبو المعالي محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ)، **الإيضاح في علوم البلاغة**،ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م.

- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ط٣، ٣م، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٣م.

- الكتبي، محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن (ت ٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، ط١، ٢م، (تحقيق الشيخ علي محمد معوض، والشيخ عادل أحمد عبد الموجود)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ)، **الكامل في اللغة والأدب**، ط٣، ٤م، (تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، ط٣، ١٧م، (نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه: مكتب تحقيق التراث)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

- مهيار الديلمي، أبو الحسين مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي (ت ٤٢٨هـ)، **ديوان مهيار الديلمي**،ط١، ٤م،دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٥م.

- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (ت ٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ٣م، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١م.

ثانياً : المراجع.

- ابراهيم، محمد أبو الفضل والبجاوي، علي محمد، (١٩٦٨م)، **أيام العرب في الإسلام**، (ط٣)، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.

- إسماعيل، عز الدين (١٩٧٤م)، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، (ط٣)، القاهرة: دار الفكر العربي.

- اسماعيل،عز الدين (١٩٧٥م)، **في الشعر العباسي الرؤية والفن**، بيروت، دار النهضة العربية.

- إسماعيل، عز الدين (١٩٨١م)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط٣)، بيروت: دار العودة.

- أبو إصبع، صالح (١٩٧٩م)، **الحياة الشعرية في فلسطين المحتلة**، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- أنكلين. ر. روجرز (١٩٩٠م)، **الشعر والرسم** (ترجمة: مي مظفر) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

- أنيس، إبراهيم(١٩٨١م)، **موسيقى الشعر**،(ط٥).

- بدوي، عبد الرحمن (١٩٦٥م)، **في الشعر الأوروبي المعاصر**، القاهرة: مكتبة الأنكلو المصرية.

- البصير، كامل حسن (١٩٨٧م)، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.

- جاد المولى، محمد أحمد والبجاوي، علي محمد وابراهيم، محمد أبو الفضل،**أيام العرب في الجاهلية،** القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.

- دهمان، أحمد(١٩٨٦م)، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر،** (ط١)، دمشق: دار طلاس.

- أبو ديب، كمال (١٩٧٩م)، **جدلية الخفاء والتجلي،** (ط٣)، بيروت: دار العلم للملايين.

- الرباعي، عبد القادر (١٩٩٩م)، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام،** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- الزرزموني، إبراهيم (٢٠٠٠)، **الصورة الفنية في شعر علي الجارم،** القاهرة: دار قباء.

- الزركلي، خير الدين (١٩٨٠ م)، **الأعلام،** (ط٥)، (٨م)، بيروت: دار العلم للملايين.

- شادي، محمد إبراهيم ١٩٩١، **الصورة بين القدماء والمعاصرين: دراسة بلاغية نقدية،** (ط١)، القاهرة: دار السعادة.

- شمس الدين، ابراهيم (٢٠٠٢م)، **مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام،** بيروت: دار الكتب العلمية.

- صالح، بشرى موسى(١٩٩٤م)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،** (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- ضيف، شوقي (١٩٩٠م)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي،** (ط١٠)، مصر: دار المعارف.

- عباس، إحسان (١٩٨٧م)، **فن الشعر** ، (ط٤)، عمان: دار الشروق.

- عبد البديع، لطفي (١٩٨٩م)، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا،** الرياض: دار المريخ.

- عبد الجابر، سعود محمود (١٩٨١م)، **الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني،** (ط١)، بيروت: مؤسسة الرسالة.

- عبد الرحمن، نصرت (١٩٧٩م)، **النقد الحديث،** (ط١)، عمان: مكتبة الأقصى.

- عبد الله، محمد حسن (١٩٨١م)، **الصورة والبناء الشعري،** القاهرة: دار المعارف.

- عساف، ساسين سيمون (١٩٨٢م)، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس،** (ط٢)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع.

- عصفور، جابر (١٩٨٣م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،** (ط٢)، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

- عوض، ريتا (١٩٩٢م)، **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،** بيروت: دار الآداب.

- فضل، صلاح (١٩٧٨م)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط١)، القاهرة: مكتبة الأنغلو المصرية.

- فضل، صلاح (١٩٩٢م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت: مطابع السياسة.

- القط، عبد القادر (١٩٨٦م)، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: مكتبة الشباب.

- كارل بروكلمان (١٩٩٣م)، **تاريخ الأدب العربي**، ٦م، (نقل الكتاب إلى العربية: عبد الحليم النجار، وسيد يعقوب بكر، ورمضان عبد التواب)، القاهرة: الهيئة المصرية لعامة للكتاب.

- محمد، الولي (١٩٩٠م)، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- مسعود، زكية خليفة (١٩٩٩م)، **الصورة الفنية في شعر ابن المعتز**، جامعة قاريونس، بنغازي.

- مندور، محمد (١٩٩٨م)، **الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر.

- الميداني، عبد الرحمن حبنكة (١٩٩٦م)، **البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها**، بهيكل جديد من طريف وتليد، دمشق: دار القلم.

- هلال، ماهر مهدي (١٩٨٠م)، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، (ط١)، بغداد: دار الحرية للطباعة.

- ويليك، رينيه ووارين، اوستن (١٩٨٥م)، **نظرية الأدب**، (ط٣)، (ترجمة: محي الدين صبحي)، الدار البيضاء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ثالثاً:الرسائل الجامعية.

- خليل ، احمد، (١٩٨٩م)، **الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والأسلام**، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة حلب،حلب، سوريا.

- دياب، محمد علي، (١٩٩٥م)، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

- الزبيدي، حسام عبد الكريم (٢٠٠٥م)، **الصورة الشعرية عند ابن زيدون**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

- عساف، عبدالله (١٩٨٨م)، **الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سوريا ولبنان** (١٩٤٥-١٩٧٥)، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا.

- عفانة، محمد سهيل جواد موسى، (١٩٩٤)، **الصورة الفنية في شعر خليل الحاوي**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

- موسى، علاء الدين زكي، (٢٠٠٦م)، **الصورة الفنية في شعر كشاجم**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

رابعاً : الدوريات.

- الرباعي، عبد القادر (١٩٧٩م)، **الصورة في النقد الأوروبي**، مجلة المعرفة السورية، (مقبول للنشر)، ع٢٠٤، ١٧٩، (٣٦ ٦٣).

- عليان، مصطفى (٢٠٠٥م)، **سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، دراسة أسلوبية. إسلامية المعرفة، مقبول للنشر، (٥٨)، (١٣١/١٧٥).

- وزارة الثقافة والإعلام (١٩٨٢)، **الصورة الشعرية**، (ترجمة: أحمد نصيب الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم)، الجمهورية العراقية.

Artistic image in Ibn Nubata Poetry

Abstract

Produce by: Ahmad Abd alkreem Almulqi.
Supervised by: Yaseen Ayish

The thesis focuses on the artistic image in Ibn Nubata's poetry (٣٢٧h-٩٣٩m)(٤٠٥h-١٠١٥m).

It consists of an introduction, preface, and two main parts as well as a conclusion. As to the preface, it comes to serve two purposes:
First: to draw a concept we accept of the artistic image.
Second: is a biography of the poet.

The first part which consists of three chapters comes to approach the sources of the artistic image that are three sources: human being, nature, and society as the researcher has concluded.

As the second part, it comes to study the structure of the artistic image in his poetry, the patterns of the artistic image, and the characteristics of his poetry in terms of musical structure as well as the manifestation of the sensory image all in relation with his artistic image.

This study concludes that the artistic image of Ibn Nubata's poetry generally coincides with its counterpart in the old Arabic poetry and that his poetic images are derived from his cultural inheritance that he kept and depicted properly.